ZESZYTY WROCŁAWSKIE

KWARTALNIK KRYTYCZNO-LITERACKI

3

WROCŁAW 1947

ZESZYTY WROCŁAWSKIE

KWARTALNIK KRYTYCZNO - LITERACKI

3

WROCŁAW 1947

6905
II czas

Zam. 261 *Drukarnia Uniwersytetu i Politechniki we Wrocławiu* F 18507

ANNA-LUDWIKA CZERNY

„SEN NOCY LETNIEJ“ JAKO MISTERIUM TANECZNE

Przed wojną asystowałam, jednej z najdoskonalszych zresztą, realizacji „Snu Nocy Letniej“ (dyr. Horzyca). Uderzył mię wówczas pomimo wszystko fakt rozdźwięku i obcości; zarówno u widza jak u inscenizatorów odczuć było można pewną dezorientację. Widz współczesny niezdolny był patrzeć na sztukę oczami Romantyzmu, widzącego w niej najwyższy wyraz fantazji poetyckiej, barwnej złudy, ani zadowolić się wyłącznie realistycznym ujęciem rubasznej szekspirowskiej groteski i satyry. W epoce konstrukcjonistów, którzy nawet w pozornej rozpierzchłości nadnaturalizmu doszukiwać się kazali jednej myśli podziemnej, warunkującej właśnie owo planowe rozstrzelenie, ten zdawałoby się przygodny, choć czarujący zlepek szekspirowski dziwnie niepokoił, drażnił umysły przez swą pozorną dowolność, anachronizmy, paradoksy, których powiązać nie umiano.

Traf zdarzył, że wówczas wróciłam z Zachodu, gdzie właśnie oglądałam tradycyjne, obrzędowe tańce młodzieży wiejskiej, i dla mnie przedstawienie to było wprost objawieniem. Ścisłe pokrewieństwo widowiska stało się dla mnie oczywiste, co później bliższe studia potwierdziły. Gdy raz ową nić chwyciłam i zwróciłam usilną uwagę na tekst, znikały rzekome, kapryśne dowolności i anachronizmy, niezrozumiałe wykładało się jasno, a sztuka cała wrastała w jednolitą budowę teatru szekspirowskiego, najdoskonalej związanego z Anglią, jej historyczną i etniczną odrębnością.

Zarazem specjalną rozkosz sprawiało mi śledzenie na żywym przykładzie samej techniki tworzenia, samego procesu,

skupiającego różnorodne elementy tworzywa w umyśle genialnego pisarza w narastające stopniowo arcydzieło. Nieznaczny zewnętrzny bodziec — wesele hr. Essex — był tą sprężyną, która poruszyła cudowny mechanizm; pewne wytyczne — gust współczesnych do tego rodzaju widowisk, reminiscencje modnych ówczas romansów i dramatów, skłonność do satyry (teatru), aluzje aktualne — wyznaczały ton, ale aby mógł się rozwinąć ów symfoniczny poemat, trzeba było głębszego źródła, zdolnego zrodzić ów twórczy wstrząs.

Wiemy, jak z dworskich interludiów Moliera, obok błysków przelotnego dowcipu, rodziły się arcydzieła ogólnoludzkie. „Sen Nocy Letniej“ miał być takim właśnie interludium, a stał się jednym z najwyższych wzlotów twórczości dramatycznej, która tylko w takich rzadkich, szczytowych momentach sięga swych najpierwotniejszych, obrzędowych niemal początków.

Zwracano już uwagę na rolę nocy świętojańskiej i jej ludowych tradycji w „Jak się wam podoba“ i w „Śnie Nocy Letniej“. Czynili to etnologowie Frazer i Carew Hazlitt. Odważę się postawić dalszą hipotezę, a mianowicie, że „Sen Nocy Letniej“ jest wogóle p o e t y c k ą i n s c e n i z a c j ą ludowego obrzędowego tańca wigilii św. Jana, t. j. letniego przesilenia dnia z nocą, znanego do dziś jako „Abingdon dance“, odmiany powszechnego w Anglii „Morris dance“. Rzecz godna uwagi, że okolicami, w których tradycja tych tańców do dziś jest żywa, są właśnie hrabstwa Berck i Warwick, tak bliskie Szekspirowi.

Letnie przesilenie dnia z nocą, podobnie jak noc przesilenia zimowego, były dla ludów pierwotnych, związanych z ziemią i jej wegetacją, a zatem wielbiących słońce jako symbol i źródło sił żywotnych w naturze, największymi świętami w roku. Obrzędy pierwotne przechowały się szczątkowo we wszystkich krajach, a szczątki te niezawodnie sięgają jeszcze dalej niż wszelkie tradycje starożytności greckiej, łacińskiej, frygijskiej, hinduskiej lub święta celtyckiego „ODNOWIENIA“, młodości zmartwychwstałej, święta, które druidzi obchodzili dnia 24 czerwca.

Jak każda ważna i święta chwila w kole dorocznych świąt prastarej ludzkości, jak każda chwila stojąca na przełomie, na

przejściu dwu okresów, noc letniego przesilenia jest nocą cudowną. Zwykłe prawa przestają rządzić światem. Wszystko odbywa się inaczej, świat niewidzialny staje się widzialny, tajemnica się objawia, duchy i duszki mieszają się z ludźmi, moce nadprzyrodzone lub ukryte zbliżają się do człowieka i stają się dosięgalne. Człowiek może zyskać władzę nad nimi, aby zmusić je do pomocy lub aby od złości ich się ochronić. Ogień, woda, rośliny zyskują w tę noc przedziwną siłę oczyszczającą, dają zdrowie, szczęście i darzenie. Kto zaśnie w lesie, ujrzy dziwy: z ziemi i z drzew wychodzące duszki w postaci much, żab, jaszczurek lub krasnoludków ze złotymi trójzębami. Skarby ukryte się odsłaniają, miasta zapadłe ukazują, złota koza z gór wybiega, boginki czeszą się złotymi grzebieniami, kamienie druidyczne tańczą i kąpią się w rzekach. O świcie słońce troi się na niebie i skacze. Można wiatry zaklinać, po wodzie chodzić, przeszłość i przyszłość poznać, przenosić się cudem z miejsca na miejsce. Rozpętują się w ten dzień słonecznego tryumfu wszystkie złe i dobre siły natury i opanować je można przez dopełnienie pewnego rytuału i zaklęć. Przez rytuał o g n i a (palenie stosów i pochodni), przez rytuał w o d y (czerpanie wody o północy lub o świcie, gdy zyskuje moc cudowną), przez rytuał z i e l e n i (zbieranie ziół leczących i majenie) oraz przez święty t a n i e c: taniec święty na darzenie, zapewnienie dobra, urodzaju i na odżegnanie zła. Taniec jest ruchem grupowym, zaś ważność r u c h ó w g r u p o w y c h znana była pierwotnym jako najskuteczniejszy bodziec budzenia utajonych sił. Tańce te, odgrywające rolę modlitwy, miały wybitnie charakter magiczny, były podległe prawom magii a zwłaszcza mimetyzmowi, który oddawał tańcem figury i ruchy—rzeczywiste lub urojone—istoty, na którą obrzęd miał oddziaływać. Jest to jakby przedarystotelesowskie zastosowanie teorii, że twórczość artystyczna jest naśladownictwem, obrazy tworzone przez gesty dają człowiekowi moc nad siłami przyrody, nad zwierzęciem, nad bóstwem. Z takich tańców obrzędowych, grupowych chórów, poruszających się w anapestycznych rytmach przy melopei i dźwiękach fletów, zrodził się teatr antyczny. Nie inny cel mają powszechne ludowe tańce i skoki sobótkowe wokół stosów. Swoistą grupę stanowią świętojańskie tańce angielskie, z przedziwną trwałością przechowane aż do naszych czasów.

W tę noc, jak zawsze w chwilę zawieszenia normalnych praw, w czas święty, który pozostaje jakby na marginesie codziennego życia, szczególnie ważną rolę gra młodzież, znajdująca się też w okresie przejściowym, między wiekiem młodzieńczym a męskim i wobec tego będąca także na marginesie życia normalnego, poza zwykłymi przepisami społecznymi i bliższa stąd siłom tajemniczym. Młodzieży więc przypada pierwsza rola w obrzędach, stąd wolno jej w tym okresie chodzić po kolędzie i zbierać datki, wolno krytykować i kontrolować starsze społeczeństwo, ale zarazem musi dopełnić pewnego rytuału, w tym wypadku rytuału tańca. Winterstein i Ganszyniec łączą nawet powstanie tragedii z pieśniami chórów młodzieńczych w okresie dojrzewania.

Ze wszystkimi pierwotnymi świętami dorocznymi w Anglii związane są tańce rytualne młodzieży wiejskiej, na darzenie, na odegnanie zła, choroby, nieurodzaju, w czym wielką rolę odgrywają akcesoria takie, jak barwa magiczna, skóra zwierzęca, metalowe dzwonki i t. p. środki pomocnicze. W północnej Anglii są to przeważnie tańce mieczowe, w południowej t. zw. „morris dances". Różnicy między nimi nie ma prawie żadnej, charakterem, rytmem, osobami rytualnymi, kostiumem zbliżone są bardzo; przy tańcach mieczowych koniecznym rekwizytem jest miecz dla wszystkich tancerzy, przy „morris dance" stanowi on przywilej tylko jednej postaci.

Sama nazwa „morris" dała powód do długich sporów i mniej lub więcej fałszywych i dowolnych tłumaczeń. W słownikach, nawet i w Wielkiej Encyklopedii Brytyjskiej pokutuje tłumaczenie „morris" przez „mauretański", stąd jedni chcą w tym tańcu widzieć taniec „mauresque", sprowadzony z Hiszpanii i Południowej Francji, choć był to taniec mieszany o zupełnie odmiennym charakterze, zaś „ morris" jest tańcem wyłącznie męskim. Inni wywodzą początek jego od Iberów, którzy w wędrówkach swych zanieśli ten taniec do Anglii, twierdząc, że mieszkańcy Anglii wszystkie ludy o ciemniejszej cerze nazywają „Moors". Byli też oczywiście i zwolennicy (Wimberley) jego cygańskiego pochodzenia, choć taniec ten jest starszy niż pojawienie się cyganów w Anglii. Wielki folklorysta angielski, Frazer wywodził nazwę tańca od Morriusa, króla etruskich Wejów, legendarnego założyciela kolegium kapłanów salij-

skich i ich mieczowych tańców. Frazer łączy ten taniec z kultem słońca i sił przyrody. Jednak trudno jest dopatrywać się źródła tego tańca podobnie jak innych obrzędów w starożytności grecko-łacińskiej lub zgoła, jak Schroeder, w staroindyjskich zwyczajach, wywodząc „Morris dance“ od tańca Marutów w oczekiwaniu Indry. Pokrewieństwo to daje się wytłumaczyć inaczej, ale nie tu na to miejsce. W etymologii słowa morris najchętniej przyjmujemy tłumaczenie Mackaya, który wywodzi je z celtyckiego i wykłada nazwę „morris dance“ przez wielki, ważny, uroczysty taniec. Mackay łączy go otwarcie z kultem druidycznym słońca.

Dzisiejsi folkloryści angielscy, np. Kidson i Nead, godzą się na to, że angielskie tańce mieczowe i „morris dances“ to dwie odmiany odwiecznego rytualnego tańca. Odpowiada to przekonaniu i wierzeniu ludu, który uważa te tańce za tańce pochodzenia nadprzyrodzonego, ludzie nauczyli się ich od duchów wegetacji „faires“, rusałek, elfów. Uczeni zwracają uwagę na procesyjny, surowy charakter tańca „morris“, na powagę zachowywaną przez tancerzy, rytm powolny, pełen godności, niezmienne ruchy i figury. Należało by dodać do tego i niezmienność miejsca, na którym w danej miejscowości taniec jest stale tańczony co roku od wieków. To uparte poszanowanie tradycji i przekonanie, że każda zmiana może mieć fatalne dla społeczności ludzkiej następstwa, są bardzo charakterystyczne dla zachowanych do dziś w Europie tańców rytualnych.

Kidson i Nead uważają „morris dance“ za taniec procesyjny, w którym ludność pierwotna wstępowała na góry i witała powstające słońce, zwracają uwagę na to, że niektóre ewolucje mają ten sam charakter, co dzisiejsze tańce ludów dzikich na cześć słońca. Niezwykle trudne i zawiłe figury, koliste labirynty, miały ponoś wyrażać mimetycznie ruchy słońca i jego promieni. Przez to wyobrażenie ruchów słońca, którego najdoskonalszą figurą był ośmiokąt, figura najbardziej istotna dla znanych nam słonecznych tańców męskich, taniec ten stawał się narzędziem prymitywnej magii sympatycznej i celem jego było ściągnięcie słońca ku ziemi i zatrzymanie przy niej jego żywiącej siły.

Taniec „morris“ był ogromnie powszechny w Anglii, gdzie rozróżniają aż 39 jego odmian. Jedną z najstarszych odmian

i najciekawszą jest właśnie, interesujący nas tu specjalnie, taniec nocy świętojańskiej, zwany „Abingdon dance“, od miasteczka Abingdon, 10 km na południe od Oxfordu. Wiadomości o nim sięgają wieku XV i XVI, kiedy to „morris dances“ weszły w modę nie tylko u ludu, ale i w sferach dworskich. Tańczony był na dworze Edwarda III, Henryka VII i VIII, a szczególnie za czasów Elżbiety, kiedy stał się ulubionym widowiskiem możnych.

„Abingdon dance“ jest jednym z najstarszych męskich tańców rytualnych. Występują w nim zawsze te same osoby w rozmaitych odmianach: król, królowa, mąż, niewiasta, burmistrz lub mistrz ceremonii, pachołek, czasem błazen, oraz pewna liczba tancerzy drugorzędnych. Postacie kobiece tańczone są przez mężczyzn, dziś jak ongiś. Stary ten taniec tańczony był — jak inne tańce „morris“ — przez ludowe związki młodzieży, na których czele stał t. zw. kapitan, „lord of misrule“ (wódz zgiełku, we Francji „capitaine de charivari“), który dobierał sobie podobnych pachołków „skwirczybrzuchów“. Nic dziwnego, że Szekspir, który za przykładem Lillego tak chętnie dawał głos „pospólstwu“, mając napisać sztukę okolicznościową, skorzystał z panującej mody i wprowadził na scenę tradycyjne zwyczaje swych okolic, przetwarzając je twórczo, ale zarazem zgodnie z duchem i smakiem czasu.

Słowa Tytanii w akcie II sc. 2. pozwalają się nam domyślać, że akcja rozgrywa się na miejscu uświęconym tradycją, gdzie niezmiennie od wieków tańczony jest ów „morris dance“. Jest to urywek zaczynający się od słów:

> The nine men's morris is fill'd up with mud.
> And the quaint mazes in the wanton green
> For lack of tread are undistinguishable.

Koźmian, zatracając właściwe znaczenie, tłumaczy to: „Błotem zaległy sielskie zabaw smugi, Któż na trawnikach dziś rozeznać zdoła — Od stóp odwykłe skręty labiryntów.“

Tymczasem „the nine men's morris“ wedle objaśnienia do wydania Szekspira Clarka Wright, Cambridge 1865 — jest to właśnie miejsce „tańca dziewięciu mężów“ zwanego „morris“. Liczba 9 była jedną z najczęstszych, zawsze nieparzystych liczb tancerzy przy t. zw. „morris dances“. Jest ona najdoskonalsza, gdyż rozmieszczając 8 tancerzy wokół stojącego pośrodku wo-

dzireja, pozwala na stworzenie obrzędowej figury ośmiokąta. Stąd też nazwa tradycyjna „the nine men's morris". Zatem wbrew mylnemu tłumaczeniu H. Biegeleisena, urywek ów mówi o łące, gdzie tańczony jest zwykle „morris", „taniec 9 mężów", o łące opustoszałej z powodu słoty, na której zacierają się już kręte labirynty wydeptane przez stopy tancerzy. Był to bowiem taniec deptany w miejscu, o niezwykle wyszukanej, w liniach kolistych plączącej się kombinacji kroków, i stąd mowa o śladach krętych labiryntów, które stopy zwykły wygniatać na murawie.

Jesteśmy zatem na miejscu uświęconym tradycją, gdzie tańczony bywa ów taniec wiejskiej młodzieży.

Podejdźmy do osób tańca i szukajmy ich w sztuce.

K r ó l i K r ó l o w a, postacie odwzorowane przez Szekspira na dwu planach, ziemskim i niewidzialnym (Tezeusz i Hipolita, Oberon i Tytania), oto zwykłe w „Abingdon dance" symbole pierwiastka męskiego i żeńskiego w naturze. Etnologowie Kidson i Nead widzą ponadto w Królowej „Majową panią", „Maję", która w folklorze angielskim i francuskim tak wielkie ma znaczenie. Znamy ich odpowiedniki we wszystkich „królach i królowych pasterzy" na terenie Europy.

M ą ż i N i e w i a s t a, jest to równoległa do tamtych para podwojona w dwu parach kochanków. Takie mnożenie par było w zwyczajach tancerzy „morris".

B u r m i s t r z lub M i s t r z c e r e m o n i i przedstawiony jest przez Filostrata.

P a c h o ł e k, postać bardzo ważna, który nosi szkatułkę na datki z kolędy, berło z głową byka, często głowę zwierzęcą na karku i miecz drewniany, to wszak Spodek z oślą głową, mieczem Pyrama, główna osoba pośród gromadki pachołków „skwirczybrzuchów", w których poznajemy łatwo członków młodzieńczej, rzemieślniczej, wiejskiej „Compagny of misrule" (compagnie de charivari), którzy obok głównych postaci występują w tańcach tych w liczbie 6, w tym zawsze jeden przebrany za kobietę (marian maid), a inny za lajkonika, wodzirej zaś w wilczej skórze. Odpowiada to liczbie rzemieślników w „Śnie", z których jeden występuje w roli Tysbe, zaś drugi w roli bardziej egzotycznego i groteskowego lwa. W słowach Spodka: „Mam wcale niezłe do muzyki ucho, niechno zagrają cęgi na kościach" (Akt IV sc. 1.) można by widzieć odwołanie

się do owej „Compagny of misrule“, która na rondlach i wszelakim żelaziwie zgiełk czynić zwykła.

Nie jest rzeczą przypadku, że grupa prostaków tańczy na końcu bergamaskę; taniec ten, podobnie jak tańce piemonckie, należy do grupy męskich tańców związkowych, odpowiadających angielskim „morris dances“. Bergamaska, wraz z tańcami flamandzkimi, należała do najbrutalniejszej odmiany tego rodzaju tańca i jako taka, wszedłszy w modę w Anglii w XVI w., przypadła może do smaku publiczności ówczesnej, lubującej się w brutalnych, prostackich widowiskach.

Nie zmienia sprawy fakt, że Szekspir umiejscowił całą akcję w Atenach, przeciwnie. Za Henryka VIII i Elżbiety moda antyczności była tak powszechna, że żadna zabawa, żadna uroczystość dworska nie obeszła się bez przebierania za mitologiczne postacie, popularyzowane przez literaturę. W tragedii Szekspira sam Henryk VIII przebiera się za arkadyjskiego pasterza. Jeżeli „Sen Nocy Letniej“ napisany był na uroczystość weselną hr. Essex, sztuka nie mogła się obejść bez mitologii i antyczności. Autor poszedł tu za smakiem czasu, imion zaś i wątków -- Hipolity i Tezeusza, Pyrama i Tysbe — dostarczyły mu, jak wiadomo, „Knight's Tales“ i „Tysbe of Babylone“, niesłychanie modne podówczas powieści. Rzecz godna uwagi, że wedle Wallisa, badacza zwyczajów ludowych angielskich, młodzież wiejska tańcząca stare tańce mieczowe, których pokrewną odmianą jest „morris dance“, chodziła od wsi do wsi po kweście, często — może właśnie od owych czasów — w strojach antycznych, co pozwala Wallisowi na ścisłe wiązanie tych tańców ze starożytnością. Nie chodzi zatem Szekspirowi o rzeczywiste przeniesienie akcji do Aten, ale o współczesne mu przebieranie się na modłę antyczną, co oczywiście usprawiedliwia wszelkie anachronizmy, które mu zarzucano.

Jak wytłumaczyć jednak udział świata nadprzyrodzonego, czy też przebieraniem? Nie, świat ten występuje we własnej postaci. Łączy się organicznie z całością. „Abingdon dance“, najstarszy ze znanych „morris dances“, miał być wedle wierzeń ludowych pierwotnie tańcem duchów wegetacji (faires), nosił nazwę „fairy dancing“ i lud był przekonany, że od duchów dopiero nauczył się tego tańca człowiek. Stąd jego

moc magiczna, zaklinająca świat nadprzyrodzony. Dlatego nic dziwnego, że wyobraźnia poety rozwinęła ten „taniec“ na dwu planach równocześnie: nad światem widzialnym, gestami rytualnego tańca przywołany, zjawia się świat niewidzialny, tak specyficznie angielskich duchów wegetacji.

Nie dość na tym. „Abingdon dance“ tańczony był w czas letniego przesilenia dnia z nocą, na uczczenie koronacji „Króla Lasu“, symbolu wegetacji ziemskiej, siły żywotnej, która po śnie zimowym dochodzi do najwyższej bujności. Szekspir więc musiał wprowadzić postać, która w świecie niewidzialnym przedstawia pierwiastek męski w przyrodzie, staroceltyckiego Oberona, którego imię w tym właśnie czasie rozsławiła sztuka Greena „Oberon“.

W niektórych „morris dances“ występuje postać Błazna. Aby silniej spoić dwa światy i uzyskać sprężynę swej akcji scenicznej, przerzucił ją twórca w świat niewidzialny i zlał z tak popularną w angielskim folklorze postacią Puka-Robina, chochlika-psotnika, którego psotom przypisuje wszystkie pomyłki i pomieszania normalnego trybu życia.

Czy jednak może dziwić to pomieszanie zwykłych praw, owe pomyłki śmiertelników, owa nawet sprzeczka niepojęta duchów, gdy wspomnimy, że jest to wszak noc świętojańska, której cechą właśnie jest zawieszenie normalnych praw rządzących przyrodą i życiem. Zawieszenie takie przywiązane jest wogóle do dni świętych, przełomowych w roku, do dni rytualnych, np. Nocy wigilijnej, Niedzieli Kwietniowej, Wielkiej Nocy, Nocy 1 Maja itp., związanych z kultem słońca i siły żywotnej. Więc nic dziwnego, że kłócą się siły przyrody, że Tytania kocha się w ośle, że się kochankowie mylą, w noc gdy wszystkie psotne, złośliwe moce rozpętują się bezkarnie, gdy skarby płoną, głazy tańczą, słońce skacze i bezkwietne rośliny kwitną.

Ściśle związane z nocą świętojańską w szczególności, z kultem słońca wogóle, jest owo kojarzenie się par: Tezeusz i Hipolita, Oberon i Tytania, dwie pary pasterskie, owa gonitwa młodzieży po lesie w czas, gdy panuje tylko ślepa siła natury, rządzona przypadkiem, pozwalająca na chwilowe odstępstwa, na chwilowe poplątanie się nici sercowych. Nie darmo też Tezeusz (może wyobrażający nowożeńca, hr. Essex) w akcie IV sc. 1. wspomina o św. Walentynie

„Już św. Walenty przeszedł, a ptaki dopiero się parzą". Św. Walenty, którego święto przypada 14 lutego, a obchodzone bywa na Zachodzie w niedzielę zapustną i w jej oktawę, Niedzielę Wstępną czyli Niedzielę Żagwi, jest świętem słonecznym, kojarzenia się par młodych na całe życie lub tylko na tańce doroczne (karnawał). Pary te, zwane „Walentyn i Walentynka", grają wielką rolę przy zapalaniu stosów w Niedzielę Żagwi, a także przy zapalaniu stosów świętojańskich. Szekspir odwołał się z całą świadomością do tego zwyczaju ludowego par miłosnych św. Walentego. Jeszcze więc jeden rzekomy anachronizm odpada.

Słowem, Szekspir uczynił to, co zamierzał Wyspiański, kiedy marzył o „wprowadzeniu Kolberga na scenę", — przywiódł przed oczy widza lud angielski w jego odwiecznych zwyczajach i wierzeniach, przystosowawszy widowisko do renesansowego smaku współczesnych i oświetliwszy blaskiem geniuszu twórczego. Gdy teatr, po oderwaniu się od kościoła (Henryk VIII), stracił zdrój natchnienia religijnego, Szekspir znalazł źródło niewyczerpane w historii i tradycji własnej ziemi, z wpływów obcych czerpiąc jedynie uboczne, zewnętrzne szczegóły i powierzchowną fabułę. Tajna jaźń narodowa angielska wszystkimi sokami wniknęła w dzieło Szekspira, a przez to sięgnęło ono skarbca ogólnoludzkiego, stając się nam również bliskie.

Nie trudno zrozumieć, jakie perspektywy i możliwości otwiera takie ujęcie sztuki Szekspira przed jej inscenizatorami. Można i tu obrać dwie drogi: pójść w kierunku realistycznym wskrzeszenia autentycznego przedstawienia takiej „Compagny of misrule" z XVII w., lub zgodzić się na ujęcie idące dalej nawet niż zamierzenia autora, a sięgające złoży przedwiekowych wierzeń i symbolów, a w tym ujęciu „Sen Nocy Letniej" urośnie w misterium przeplatane groteską prymitywu. Jedno i drugie ujęcie odgranicza jednak ściśle świat duchów wegetacji, świat wizji przywołanej magią tańca rytualnego, choćby nieudolnego i prostaczego, od ludowego widowiska.

Zależnie od podejścia do całości zmienia się oczywiście wartość słowa i stosunek artysty do niego. „Sen Nocy Letniej" ujęty jako „morris dance" daje olbrzymi materiał, z którego

kompetentni inscenizatorowie czerpać mogą zarówno w dziedzinie reżyserii jak zewnętrznej oprawy.

Koncepcja ta umiejscowia akcję na łące, na której od wieków niezmiennie tańczono „morris dance" — lub na szczycie góry, na którą ludność w korowodach wstępowała, aby witać powstające w chwale słońce.

Otworem stoi cała symbolika znaków, motywów związanych z kultem słońca, ze znakami zodiaku, stosami, pochodniami itp. florą świętą, ewentualnie obchód lajkonika, cała atmosfera „świętej nocy", coś na miarę kompozycji obrzędów ludowych Stryjeńskiej.

W dziedzinie kostiumów, nowe możliwości. Przede wszystkim koncepcja ta zdejmuje postacie książęce i szlachetnych Ateńczyków z koturnów, są to tylko albo poprzebierani widzowie dworscy, albo sami aktorzy wiejscy pozujący na wysoki ton i przemawiający stylem wyszukanym. Kostiumy ich nawet mogą nosić charakter przypadkowy, wprowadzać pomieszanie stylów, choćby przez dodanie szczegółów z rytualnych kostiumów „króla", „królowej", „męża", „niewiasty" z „Abingdon dance". Nie wykluczałabym tu nawet rytualnej maski. Spodkowi wróciłabym atrybuty Pachołka z „morris dance": wielką skarbonkę drewnianą, zdobną „sercem" lub „rozetą", berło z głową zwierzęcą, które obnosi wokół tancerzy. Tancerze noszą białe koszule, kokardy na piersi, tradycyjne czerwone wstęgi u łokci, czerwone siatki z dzwonkami na łydkach, czasem po 20 do 40 dzwonków na plecach, bransolety, w niektórych odmianach kapelusze wysokie, zdobne kwieciem, podobne kurpiowskim cylinderkom. Przodownik, w tradycyjnej wilczej skórze, nie powinien brać udziału w tańcu. Nie zapominajmy, że jest to taniec magiczny, mający na celu nie tylko zapewnienie dobra i wszelkiego darzenia przez mimetyzm ruchów, ale i odpędzenie zła. Biała koszula to szata godowa, czerwień odpędza zło i choroby, dzwoneczki hałas czyniące przy każdym kroku odżegnać mają złe moce, które metalu się lękają. Dlatego choć taniec jest poważny i milczący, tancerze starają się dzwonkami jak największy zgiełk czynić. Głowa zwierzęca lub skóra są symbolami opiekuńczych sił natury.

Sam taniec przez zastosowanie choreograficznych odmian

„morris dance" mógłby dostarczyć elementów nowych. Opisów nie brak, czy to w „Orchesographie" Thornot-Arbeau z 1588 r., czy w „Tabelature des morisques", czy u folklorystów współczesnych. Dzisiejszy „Abingdon dance" posiada liczne, piękne w schemacie i trudne kombinacje figur, nie mające nic z banalnego tańca, a wyobrażające ponoś ruchy słońca. Używają przy nim tradycyjnego kroku anapestycznego (special step), polegającego na wybijaniu piętami rytmu, raz lewą, raz prawą, raz obiema, przy czym tancerz postępuje w przód lub cofa się.

Tańcowi towarzyszą piszczałki, bębenki i dzwonki oraz monotonne kadencje niewieściej melopei. W niektórych tańcach owe zawodzące bez słów niewiasty, przeważnie starsze, noszą charakterystyczną nazwę „matek słońca". Melodie podają choćby wyżej cytowane źródła. Ilustrator muzyczny mógłby dać „Nocy" nową, oryginalną oprawę.

Są to wszystko możliwości i sugestie, wypływające z przedstawionej hipotezy. Realizacja ich zbliżyłaby sztukę do pierwotnego misterium, otwierając perspektywy na odwieczne tęsknoty i prawdy wyśnione przez człowieka.

FRANCISZEK KARPIŃSKI JAKO POETA

1

„Wiek Oświecenia" nie był u nas wiekiem pozbawionym uczuć religijnych. W r. 1776 wyszły *Pieśni sobie śpiewane* Konstancji Benisławskiej, pełne mistycznych aktów uwielbienia, z jakimi rzadko się można było spotkać w poezji polskiej nawet dawniejszych wieków. To był zresztą wyjątek. Ale w czasach Stanisławowskich przecież powstały pieśni *Kiedy ranne* i *Wszystkie nasze*, które miały się stać najpopularniejszymi wierszami poezji polskiej i do dziś znane są nie już tysiącom, ale milionom, jako codzienne modlitwy. Nie ma w nich, jak wiadomo, żadnej ekstazy i żadnych paradoksów teologii mistycznej, tak znamiennych dla Benisławskiej. Są to akty uwielbienia i prośby o łaskę, bardzo proste w wysłowieniu i bardzo powściągliwe w obrazowaniu. Ton ich odpowiadał bardziej zarówno charakterowi wieku, jak i charakterowi narodowemu.

Autor tych pieśni, Franciszek Karpiński, był wyrazicielem wielu typowych uczuć i upodobań swoich czasów. W zakresie stylu przejął się przede wszystkim ideałami prostoty i wdzięku, które teoretycznie uzasadniał m. i. w zastosowaniu do takich dziedzin, jak składnia, dobór wyrazów i obrazowanie. Jest on autorem rozprawki *O wymowie w prozie albo w wierszu*, w której się spotykamy z takimi oto wywodami:

— W połączeniu słowa jednego z drugim najpierwej uważać należy, ażeby, jak można najjaśniej i najłatwiej, rzecz, o której mówisz, zrozumiana być mogła. Dlatego szkodliwe zawsze będą słowa, które przy sobie obok być powinny, rozdzielone i po kilkunastu słowach przeniesione: bo to zwyczajnie pojęcie nasze trudzi.

To o jasności. Ale okazuje Karpiński także zrozumienie np. i dla rytmu:

— ...przecież zapominać nie trzeba, ażeby słowa twoje w połączeniu jednego z drugim i zgodne jakieś brzmienie zachowały.

Bardzo taktownie przestrzega Karpiński przed jakimiś „powszechnymi regułami“ w zakresie pisarstwa; za nieodmienną i najważniejszą zasadę uznaje tylko prostotę, w czym poręką są mu zarówno „wzory“, jak natura:

— Dlatego uczyć się potrzeba pięknej i wysokiej razem prostoty.

Programowym wyrazem tego ideału artystycznego miał być przekład poetycki *Psalmów Dawida*, dzieło niebyle jakiej ambicji wobec nieuchronnej rywalizacji z *Psalterzem* Kochanowskiego.

Dla dzieła Kochanowskiego miał Karpiński niemałe uznanie i kilka psalmów w jego tłumaczeniu zatrzymał, „chyba tylko w słowach kilku przemieniwszy“, jak się sam wyraża. Znaczna część innych to przeróbki tekstu Kochanowskiego, ale przeróbki znaczniejsze. O swojej pracy w porównaniu z Kochanowskim mówił Karpiński skromnie: „Poglądając na nie [t. j. na jego psalmy] i na robotę moję, żal i wstyd mi tylko pozostał, że albo on z równą pięknością reszty Psalmów wytłumaczyć nie chciał, albom ja nie mógł“. Wychodził wszelako z założenia krytycznego: że „ten skądinąd nieśmiertelny człowiek albo pracy sobie zadawać nie chciał, albo przydłuższymi w poezji lirycznej (jaka jest Psalmów) nie tak dobrze brzmiącymi wierszami rzecz swoję rozwlekł, albo też w wielu miejscach odstąpił od myśli tekstu“ (zwłaszcza, iż nie mógł znać staranniejszych nowszych edycyj), „albo na koniec słońcu dając konie i tym podobne wyrazy z poezji greckiej do hebrajskiej nienależycie przenosząc“. Łatwo z tych słów wywnioskować, w jakim kierunku poszły zmiany Karpińskiego. Przypatrzmy się niektórym ich wynikom.

Oto czterowiersz z psalmu VI *(Domine, ne in furore tuo arguas me)*. U Kochanowskiego:

Jużem ustał, wzdychając do Ciebie, mój Boże!
Na każdą noc umyję łzami swoje łoże,
Pościel płaczem napoję; płaczem wypłynęły
Oczy, a krzywdy ludzkie siłę mi odjęły.

U Karpińskiego:

Jużem wzdychając zmordował się, Boże,
Przez noc napawam łzami moje łoże;
Płaczem codziennym oczom moim szkodzę
I zstarzałem się w ustawicznej trwodze.

Cóż zmienił Karpiński? Zamiast wyrażenia starszego i ogólnego („ustał") wprowadził wyrażenie nowsze o charakterze zbanalizowanej potocznej przenośni („zmordował się"); ściągnął tekst, zamiast dwu podobnych wyrażeń („umyję łzami... łoże" i „pościel płaczem napoję") dając jedno („napawam łzami... łoże"); usunął wyrażenia hiperboliczne („wypłynęły oczy"), wprowadzając na jego miejsce wyrażenie praktyczno-higieniczne, z nieszczęścia robiąc przykrość dla zdrowia. Zmiany te osłabiły znacznie siłę ekspresyjną ustępu; a nie można powiedzieć nawet, żeby Karpiński osiągnął większą frazeologiczną wierność w stosunku do tekstu wulgaty:

Laboravi in gemitu meo;
lavabo per singulas noctes lectum meum;
lacrymis meis stratum meum rigabo.
Turbatus est a furore oculus meus;
inveteravi inter omnes inimicos meos.

Gdzie indziej parafraza Karpińskiego ujawnia inne jeszcze rysy: zamiast konkretów obrazowych występują w niej abstrakta; rozsiane są w niej też obce Kochanowskiemu słodkotkliwe epitety. Oto np. początek psalmu 12. W wulgacie:

Usquequo, Domine, oblivisceris me in finem?
usquequo avertis faciem tuam a me?
Quamdiu ponam consilia in anima mea,
dolorem in corde meo per diem?
Usquequo exaltabitur inimicus meus super me?

U Kochanowskiego:

Dokąd mię chcesz zapomnieć? Dokąd świętą swoję
Twarz przede mną kryć będziesz? Dokąd duszę moję
Frasunki trapić będą, Ojcze dobrotliwy?
Dokąd mnie deptać będzie człowiek zazdrościwy?

U Karpińskiego:

I pókiż ma być ta, Panie,
Niepamięć twoja nade mną?

Póki biednemu w złym stanie
Zwracasz twarz twoją przyjemną?

W tym „złym stanie“ i w tej „twarzy przyjemnej“ (aczkolwiek przymiotnik „przyjemny“ nie był jeszcze wtedy tak mdły, jak dzisiaj) mamy upostaciowaną jedną z manier Karpińskiego, która jest jego słabością w przekładzie psalmów. Porównanie jego parafraz z parafrazami Kochanowskiego wypada dla niego przeważnie ujemnie, zwłaszcza tam, gdzie występują *verba ardentia*, obrazy metaforyczne, bogata retoryka. Kochanowski np. w psalmie 37 *(Domine, ne in furore tuo arguas me)* wyraża potęgę cierpienia:

Wszystkie we mnie wnętrzności goreją, a ciało
Od wirzchu głowy do stóp ostatnich schorzało.

Karpiński wyraża tylko żałość:

Nędzny ja! chodzę skurczony cały,
Cały dzień w smutku boleję.

Kochanowski mówi obrazowo (w psalmie 67):

A sprawiedliwym serce zakwitnie z radości,

Karpiński — abstrakcyjnie:

A sprawiedliwi niechaj rozkoszują,

co zresztą w tym wypadku odpowiada tekstowi wulgaty *(Et justi epulentur)*. Kochanowski szafując bogactwem słowa, retoryką epitetów i powtórzeń (które występują także w wulgacie), mówi (w dalszym ciągu tegoż psalmu):

Góra Pańska jest góra rodna i obfita,
Góra niezastąpiona, góra znamienita.

Karpiński wyraża się krótko, powściągliwie, bez żadnego patosu:

Ta góra Pańska jest górą obfitą.

Krytykując Karpińskiego, pamiętać jednak trzeba, że w niejednym wypadku był on wyrazicielem odmiany wyobrażeń i odczuwań, która się dokonała w XVIII wieku, a następnie, że liczył się w swojej parafrazie z odmianą kolorytu pewnych wyrażeń: odjął więc np. niektórym psalmom ich nadmiernie konkretny i szczegółowy antropomorfizm w obrazie Boga. Tak

jest np. w psalmie 17 *(Diligam te, Domine, fortitudo mea)*. Kochanowski daje tu obraz wspaniały, ale zarazem rażący, jak jaskrawy naturalizm niektórych malarzy barokowych:

Trzęsła się w swym gruncie ziemia na wszytki strony,
Trzęsły się góry, bo Pan był gniewem wzruszony,
Dym się kurzył z nosa jego, oczy pałały
Żywym ogniem, a z oblicza węgle strzelały.

Karpiński tak ten ustęp parafrazuje:

Góry się z gruntu chwieją niespodzianie;
Zadrżała ziemia; Pan gniewa się na nie,
Ogień za jego rzuca się spojrzeniem,
Wszystko trawiącym zapala płomieniem.

W tym wypadku wersja Karpińskiego bardziej odpowiada naszemu poczuciu taktu artystycznego. Na tej jednak wysokości nie umie on długo przebywać: wkrótce popada w prozaiczność, bezbarwną ogólnikowość, albo mdłą tkliwość.

Choć więc nieraz można usprawiedliwić pobudki zmian, wprowadzonych przez niego do polskiego psałterza, wyniki ich rzadko można uznać za szczęśliwe.

Znacznie szczęśliwsza była prostota Karpińskiego w oryginalnych jego utworach religijnych. Oto np. zwrotka z wiersza *O dobre rady Stanom narodu* (w zbiorze *Pieśni*, IV 13):

Ty, który jeden znasz proste drogi,
Człowiek prosi Cię, BOŻE!
On ociemniony, on twój ubogi,
Ratuj go, upaść może.

W tych czterech wierszach wyraża się rzetelna siła modlitewna: jest w nich pokora, jest zarazem i śmiałość wiary; zobrazowanie nędzy człowieka wobec wielkości Boga w swojej prostocie jest wzruszające. Dalsze zwrotki pieśni, niestety, nie mają już tej siły.

Do najdoskonalszych utworów Karpińskiego należy przez cały naród ulubiona i pamiętana kolęda *Bóg się rodzi* (w zbiorze *Pieśni*, IV 3). W prostocie jej symetryzowanej składni wymownie się uwydatnia wielkość kontrastów prawdy objawionej. Akompaniamentem tkliwości jest śpiewność, przejawiająca się nie tylko w budowie stroficznej i w refrenie, ale i we wprowadzeniu refrenu do strofy (wskutek czego nie tylko on sam, ale i jego rymy nieustannie wracają). W prostocie słownictwa

ujawnia się godny tematu rygoryzm: nic w nim trywialnego, nic jaskrawego, nic przesłodzonego. Panują wyrażenia zwięzłe i generalizujące, a szlachetne:

> Ma granice nieskończony,
> Wzgardzony — okryty chwałą,
> Śmiertelny — król nad wiekami!...

Ten sam rygoryzm wysłowienia stanowi o ekspresji znanej pieśni *Porannej*, wielbiącej Boga i uwydatniającej jego wielkość. I tu panuje słownictwo uogólniające. W przeciwieństwie jednak do pieśni *Bóg się rodzi*, wszystkie obrazy mają tu charakter jak najbardziej ogólny: zorza poranna, ziemia, morze, Bóg, człowiek, niebo, śmierć, sen. Podobnie jest i w tym akcie wiary w dobroć i opiekę boską, jakim jest równie popularna pieśń *Wieczorna*. Obydwie przy tym pieśni te nawiązują w szeregu wyrażeń do najbardziej utrwalonych w tradycji wersetów psałterzowych. Uczucia, które wyrażają, są bardzo proste, jak w poezji ludowej, ale są w swojej prostocie rzetelne.

Czasem zdobywa się Karpiński i na patos psalmiczny, np. w niektórych ustępach wiersza *Przeciw deistom* (I 6):

> Bez woli Jego na ziemię nie padnie
> Mizerny wróbel, i na głowach włosy
> On porachował; on jeden tak snadnie
> Wyrabia w swoich formach polne kłosy.

Takie jednak wzniesienia przeważnie nie trwają u niego dłużej, niż przez jedną zwrotkę.

2

Bardziej jeszcze, niż jako poeta religijny, zasłynął Karpiński u współczesnych jako poeta uczuć miłosnych, „poeta serca", autor pieśni erotycznych, a zwłaszcza sielanek, w których miłość panuje.

Sielankopisarstwo stało się wtedy w Polsce modą literacką, podobnie jak nieco wcześniej we Francji. Uprawiał je Naruszewicz. Pełno było sielanek w rocznikach *Zabaw Przyjemnych i Pożytecznych*. Ale nikt bardziej niż Karpiński nie spopularyzował wśród czytelników polskich świata Korylów, Filonów, Lindor, Temir i tym podobnych fantazyjnych istot, głównie żyjących miłością lub stanowiących przedmiot miło-

ści. Nikt też w większej mierze nie uczynił ich wyrazicielami własnego widoku życia uczuciowego. Bo widok ten jest u Karpińskiego rzeczywiście własny, indywidualny, choć różne motywy sielankowe bywają czerpane z obcych źródeł. (Wacław Kubacki wskazał niedawno na jedno z tych źródeł, nie zauważone dotychczas, jakim były arie operowe i „Kanconetty“ modnego w XVIII w. w całej Europie Metastasia). Dużo tu mdłych słodyczy, manierycznej czułostkowości, prawda; ale raz po raz silniejszymi, przekonywającymi słowami przemawiają i prawdziwe uczucia: rozkochanie, tęsknota, smutek rozstania, niepokój. Są to uczucia elementarne. Nie znajdziemy w nich ani subtelności ani głębokości; stale natomiast jawny jest w nich pierwiastek zmysłowy. Przypomnijmy sobie rozmowę kochanków z najpopularniejszej sielanki Karpińskiego:

FILON

Ściśnij twojego Lauro Filona,
Ja cię przycisnę wzajemnie:
Serca zbliżone łonem do łona
Rozmawiać będą tajemnie.

LAURA

Ty mię daleko ściskasz goręcej,
A jam cię tylko dotknęła:
Nie przeto, Filon, kochasz mnie więcej:
Miłość mi siły odjęła.

Takiej zmysłowości pełno u Karpińskiego. Pasterz-poeta skarży się (w sielance II), że po odejściu Lindory „bielszej nogi“ nikt w rzeczce nie umyje; Medon śpiewa (w sielance IV), jak Palmira „śliczną swoję nogę ubłociła“; w Prucie (w sielance XVIII) „białe umywa nogi Pokucianka“; w *Podróży z Dobiecka na Skałę* „Albina dobrowolnie pragnąc swojej straty — okrywa pierś kwiatami, piękniejszą nad kwiaty“; i t. d. Nawet w konwencjonalnych panegirykach (jak np. *Na dzień urodzin Marianny z Kalinowskich Ponińskiej*) odzywa się czasem ta struna sensualna („Pod białym ciałem dziewczyny — cnota się dziś urodziła“). Do najlepszych utworów na tej strunie wygranych należy *Mazurek:* „Dobranoc, Jacenta“. I w *Laurze i Filonie* najwymowniejsze zwrotki to nie są te, które poświęcone są malinom i różom, ale te, które (jak dwie przytoczone poprzednio) mówią o uściskach. A oto jeszcze jedna zwrotka z pieśni (III 15) *Do grzecznej tylko Lindory:*

Lindora mi usty życzy,
Ale to iści nieskoro:
Wiele mi mówisz słodyczy,
Mało mię ściskasz, Lindoro.

Voluptas króluje w sielankach i pieśniach erotycznych Karpińskiego; ale obca mu jest ta frywolność, jaką spotykamy np. u Trembeckiego. Nie dla tego, aby Karpiński nie miał zmysłu humoru i wesołości. O czymś przeciwnym świadczą liczne wiersze *Sielanek*, w których sobie najwyraźniej podrwiwa ze sztafażu idyllicznego, albo wprowadza kontrastujące z ogólnym tonem jaskrawo realistyczne wyrażenia: kiedy np. Medon opowiada (sielanka IV), jak się zranił, broniąc Palmirę od psa, i Palmira mu „wśród tej trwogi — przykładała ślaz do nogi“, albo kiedy Filon wspomina (XVII), jak „się ruchawa Filis rozegziła“ i t. d. Nerw humorystyczny święci tryumfy w zobrazowaniu niepokojów miłości Laury i Filona (XI): miłości ledwo rozbudzonej, dziecinnej, wszelako już popadającej w uniesienia szaleństwa i trwogi zazdrości, a dopiero uświadamiającej sobie rolę zmysłów. Humorem mieni się też *Mazurek*, w którym, wysławiwszy piękność Jacenty, pieśniarz deklamuje, że gotów „całą noc“ nie spać „przy skarbie takowym“, by go ustrzec, i rozwija motyw folklorystyczny zakupienia pacierzy przeciwko czarom (czary bowiem adresatka sprawiła swymi oczyma). — Z tym wszystkim jednak traktowanie miłości u Karpińskiego jest poważne. Ma on rodzaj filozofii wszechwładzy Erosa, którą rozwija np. w ładnym wierszu, jednym z najładniejszych jakie napisał, p. t. *Trzeba się kochać* (pieśń II 4):

Trzeba się kochać, wszystko ci gada;
Co tylko żyje, co sobą włada,
Tymi prawami rządzi się wiecznie:
Trzeba się kochać, trzeba koniecznie.

Tę filozofię kochania wykłada Karpiński po poetycku i w prozie (przeplatanej zresztą wierszami) rozprawki *O szczęściu człowieka*, mającej postać listu do dwudziestoletniej „Rozyny“. Przedstawiając wszechpotęgę miłości w przyrodzie, wymienia jej rozmaite przykłady. Oto np.:

Ona [t. j. miłość], w pośrodku nieprzebytych pustyń Azji południowej, słonia ogromnego, kiedy, chłodu od upałów słońca szukając, w głębokie lasy zapuścił się, nieznajomymi ścieżkami do swojej samicy wiodąc, miłym rozpala ogniem.

Następny ustęp mówi podobnie o miłości „lwa srogiego“ i wieloryba. Jeszcze ciekawszy jest dalszy:

Gad, po gorących Afryki piaskach czołgający się, tak daleko naturą i postacią różny, miłości podlega prawom, i ten w żyłach ich krwi przebieg, który najcięższe upały słońca zwiększyć nie mogą, miłość mocniejszym swoim ruszając ogniem gwałtowniej miesza; co potem syczeniem albo przeraźliwym piskiem jadowita wydając gadzina, podobnego sobie rodzaju przywabia parę. Kret ślepy w pośrodku ciemnej ziemi miłości szuka; a ptak powietrzny, kiedy ciepła nastała wiosna, w każdym ją piórku czuje: że bujnego orła równie jak i drobnego kolibra swoja samica uwięziła.

Jest to bardzo znamienne dla Karpińskiego, że, kiedy inni autorowie XVIII wieku pisali wiersze pornograficzne dla dobrych kompanów, a w utworach zwróconych do kobiet wychwalali cnotę i tkliwe uczucia, albo ograniczali się do komplementów z mniej albo więcej wyraźnymi aluzjami zmysłowymi, on pornografii nie uprawiał, a miłość przedstawiał jako potężny głos natury, jako wielki problemat życiowy, i odpowiednio pouczał o tym dwudziestoletnią „Rózynę“. Jest rzeczą oczywistą, że jego duchowym przewodnikiem po tych dziedzinach był Jan Jakub Rousseau.

Nie tylko też niewinne i pogodne formy miłości przedstawiają jego utwory. W tragedii *Judyta* rozwinął temat Fedry (nieudolnie zresztą: bo kazirodcza namiętność nie jest tu naczelnym czynnikiem akcji; istotniejszą rolę grają inne ambicje bohaterki: zdobycie tronu dla córek, uniezależnienie się od męża). W wierszu *Wezyr Giafar do Haruna Al-Raszid*, parafrazującym znaną opowieść wschodnią, przedstawił Karpiński męki miłości zakazanej i ukrywanej:

Ona w podróży zawsze za mną goni,
Przed nią się w lasach Giafar nie schroni;
Płynie po rzece, ze mną na koń wsiada,
Ze mną je, pije, ze mną cień jej gada...

W komedii *Czynsz* pan chce uwieść dziewczynę wiejską. W *Pieśni mazurskiej* (III 27) Maćkowa zostaje kochanką pana, a Maciek „prawie goły“ musi uciekać: jeden i drugi temat dalekie od konwencjonalności sielankowej. Kilkakrotnie też spotykamy się u Karpińskiego z motywem miłości w późnym wieku. Jedna z pieśni (III 41: *Do mojej przyszłej*) zwraca się do tej, co ma „późny ogień miłości zażegać“. W *Czynszu* le-

ciwy podstarości Groźnicki zapala się (w sposób zresztą uleczalny) miłością do młodej dziewczyny. A kiedy w drugim dziesięcioleciu XIX wieku przyszło zainteresowanie dla rymów męskich, do jakiegoż to utworu sędziwy wówczas już poeta je zastosował? Oto do takich wierszy poświęconych młodej paniencе:

...Kusisz oczkiem, wdziękiem słów.
Na urodzie twej się znasz
I stąd z starym sercem grasz.
O, nie wdawaj się w ten bój,
Bądź ostrożnym, kwiatku mój!
Czynisz sobie ze mnie żart,
A ja może stary czart.

Erotykę Karpińskiego, nawet wtedy, kiedy posługuje się sentymentalną frazeologią, cechuje męskość. Tę męskość miał pewno na myśli Mickiewicz, kiedy pisał, że w jego Tyrsysach i Korydonach widać „mieszkańców wsi polskiej". *Summa summarum* zresztą, dziś miałoby się ochotę nazwać go nietyle „poetą serca", ile „poetą zmysłów". (Tak go też na ogół scharakteryzował Chrzanowski w swoim zarysie *Poezji za Stanisława Augusta*).

3

Karpiński należał do tego pokolenia, które już mogło dobrze poznać pisma Rousseau'a i dzięki nim nauczyło się m. i. odczuwać związek uczuć ludzkich z otaczającą przyrodą. Właściwość ta należy do charakterystycznych rysów jego indywidualności literackiej. Ale odczuwa on związek ludzkiego serca głównie z tą przyrodą, z którą ma do czynienia gospodarz-rolnik. Bo niezmiernie silny był w Karpińskim zmysł gospodarski: tak silny, że stawał się sam uczuciem i dostarczał obrazów i określeń do przedstawienia innych uczuć. Wdzięczny wiersz *Do Justyny: Tęskność na wiosnę* obrazuje stan duszy kochanka w przenośniach stanu duszy rolnika, „gospodarza zewsząd stroskanego", który patrzy na pole bez zieleni i błaga wiosenną naturę, by mu wróciła „urodzaj kochany". W innej pieśni „szczęśliwość" (*Pieśni*, II 12) zobrazowana jest w porównaniach gospodarskich. I szczęście moralne króla przedstawi Kar-

piński w pieśni (III 32) *Na dzień 3 Maja* także w przenośni gospodarskiej pięknego refrenu:

> Jakże ten król nasz bogaty!
> Skarb jego — serc milijony.

Tak samo i przy wyrażaniu uczuć religijnych nasuwają się mu obrazy gospodarskie. Kiedy np. mówi *O cierpliwości chrześcijańskiej* (pieśń IV 10), ilustruje ją pokorą wobec takich klęsk jak „mór bydła, wylewy wody — grady, ogniowe przygody". I *Trwogę człowieka bliskiego śmierci* (I 4) przedstawia jako troskę o dach i ściany domu, a w końcu o skrzynię z najcenniejszym skarbem — nadziei. I wówczas, kiedy wdaje się w kontrowersję (w czym zresztą nie jest bardzo szczęśliwy), argumenty gospodarskie formułuje najlepiej; tak np. w wierszu *Przeciwko deistom* (I 6):

> Nie płynie morzem okręt bez żeglarza
> I bez rolnika rola nie zrodziła;
> Dom pustoszeje, gdy bez gospodarza.
> A świat by losu fałszywość rządziła?

Tak, Bóg jest dla Karpińskiego „gospodarzem świata", i to nie tylko w tej pieśni. Toteż i hołdy dla niego są odpowiednie (pieśń IV 20: *Podczas pracy w polu*):

> Wszystko Cię, mój Boże, chwali;
> Aleśmy i to poznali,
> Że najmilszą Ci się zdała
> Pracującej ręki chwała!

Mając tyle serdecznego zrozumienia dla spraw elementarno-gospodarskich, dla godności i trudu pracy rąk, zdobywał się również Karpiński nieraz na silne słowa w przedstawieniu doli tych, co „w nędznej chacie zrodzeni, nędzę spadkiem wzięli", co „pracują równo z bydłem, a zowią się ludem". Jednym ze znamiennych jego utworów jest wiersz *Żebrak przy drodze*, pieśń nędzy, nic własnego nie mającej. Uglorytikował też, jak mógł (*Pieśni* III 27) uwolnienie chłopów z poddaństwa w majątkach Stanisława Małachowskiego. Podobne były i motywy jego (słabej zresztą) komedii *Czynsz*.

Odczucie wartości życia gospodarskiego — nie sielankowego, ale rzeczywistego, surowego, z elementarnymi koniecznościami bytu ludzi związanego — jest też punktem wyjścia

innego charakterystycznego utworu Karpińskiego, mianowicie elegii *Powrót z Warszawy na wieś*. Cały utwór ten to rozlewny wyraz żalu za sprzeniewierzenie się temu elementarnemu instynktowi gospodarskiemu, który kazał się żywić „z krwawego rąk [swoich] wyrobku“ i pilnować „zagonu“ „swym pługiem zoranego“. Nawet zresztą życiowe zawody w pracy pisarskiej, której uroki przemogły głos instynktu rolniczego, też tu są ujęte w obrazy gospodarskie.

I postaci sielanek Karpińskiego są tak samo zmysłem gospodarczym przejęte: dość wspomnieć Laurę („Teraz mój Filon droższy mi będzie, — bo mnie już więcej kosztuje“) i jej kochanka (...„Akaście! tyś jest ubogi, — bo moja Laura bez ceny“).

Uczuciami gospodarskimi tłumaczą się i takie wiersze Karpińskiego, jak np. *Na obory puławskie* (z wdzięczną erudycyjno-humorystyczną apostrofą: „Krówko: w tobie Io chodzi“), albo *Z okoliczności jabłoni przeze mnie szczepionej w Brzostowicy, u szefa Stryjeńskiego, przyjaciela*.

Zmysł gospodarski, niestety, nie zawsze wiódł Karpińskiego do poetyckich obrazów. Często podsuwał mu tylko utylitarne refleksje i skłaniał do rezonerstwa. Czy jednak się wyraża szczęśliwiej, czy mniej szczęśliwie (t. j. czy obrazowo i uczuciowo, czy refleksyjnie i utylitarystycznie), ta postawa gospodarska Karpińskiego wobec życia nadaje wierszom jego cechę swoistą. Pozostaje ona też niewątpliwie w wewnętrznym związku z charakterem jego poezji erotycznej, i z charakterem jego poezji religijnej.

4

Innym rysem fizjognomii literackiej Karpińskiego, który harmonizuje z jego postawą gospodarską, jest jego zmysł realistyczny, który, co prawda przejawił się w sposób wybitny głównie w jednym wierszowanym opowiadaniu: *Podróż z Dobiecka na Skałę*. Karpiński okazał w nim, że odczuwa znaczenie charakterystycznego drobiazgu i umie się nim lubować, w sposób w literaturze polskiej w XVIII wieku jeszcze niezwyczajny. Opowiadanie samo ma treść nikłą (bo przedmiotem jego jest niewielka wycieczka), a przecież zajmuje: przez samą szczegółowość opowieści, przez dygresje refleksyjne, przez przemie-

szanie momentów patetycznych (jak znalezienie kości z dawnego pobojowiska) z błahymi (jak uszkodzenie trzewika jednej z uczestniczek wycieczki). Zasadą narracji jest stopniowość, rozwijanie się, nie enumeracyjna szkicowość, jak u Krasickiego. Krasicki potrafi w y l i c z y ć mnóstwo ludzi i rzeczy, i jeśli mówi np. o podróży, powiada, czy krótko, czy długo trwała. Karpiński p r z e d s t a w i a kolejne etapy wycieczki (uwzględniając m. i. szeroko krajobraz). Realizm szczegółów i humor szczegółów są tu głównym przedmiotem uwagi artystycznej, nie sam bieg wydarzeń, których ciągłość jest wyraźnie zlekceważona: opowiadanie urywa się zupełnie nagle, w połowie wiersza, kiedy o „zaokrągleniu" opowieści w żadnym sensie nie może być mowy; rzecz zamyka się wielokropkiem i pseudopoważną, bo łacińską uwagą: *Caetera desunt*. Na rozbudzenie tego humoru i tego realizmu u Karpińskiego oddziałał niewątpliwie Sterne, którego wypełnione poezją i filozofią drobiazgów powieści *Tristram Shandy* (1760—1767) i *Podróż uczuciowa* (1768) zdobywały sobie właśnie w tych czasach sławę kontynentalną. I u nas miał angielski humorysta niejednego już wtedy miłośnika (należeli do nich m. i. Stanisław August i Krasicki), ale Karpiński pierwszy głębiej się przejął jego twórczością. Że ją znał z tłumaczeń francuskich, o tym świadczy wiersz *Starzec i córka*, mający przy tytule uwagę: „Myśl z *Voyageur sentimental*". (Najświetniej zresztą — nawiasem można dodać — zmysł realistyczny Karpińskiego przejawił się w jego pamiętnikach, które także przypominają czasem Sterne'a, aczkolwiek więcej *Wyznania* Jana Jakuba Rousseau. Ale pamiętniki pozostają poza zakresem niniejszych rozważań).

5

Charakterystyczna gospodarska orientacja wyobraźni Karpińskiego znalazła swój wyraz i w jego wierszach patriotycznych. Najbardziej przejmujący z nich jest ten, który ma postać lamentacyj wędrownego żebraka: *Pieśń dziada sokalskiego*. Obraz nieszczęść narodowych, w pieśni tej rozpostarty, to przede wszystkim obraz nędzy. I gdzie indziej klęski narodowe najlepiej się unaoczniają Karpińskiemu w obrazach materialnego rozstroju i ruiny:

Naród mój postać swą traci,
Miasta poszły na pustynie.

Nie widzę w ich rozwalinie,
Ledwie część jakąś mych braci.

Tak się wyraża jego *Tęskność do kraju* (pieśń I 8). I ulubiona, ze współżycia gospodarskiego tak dobrze znana przyroda ojczysta odpodobnia mu się pod wpływem głuchego żalu patriotycznego:

Nie ten to kraj kiedyś miły!
Nie te tu gwiazdy świeciły!
Nie ta to łąka, ni woda!

Tak woła w wierszu *Do A. D. P. W. X. L. z okoliczności przybycia jego z Warszawy na Ruś w Galicji*, rozpamiętując okoliczności związane z rozbiorami.

Mniej szczęśliwy był Karpiński w utworach osnutych na jakichś założeniach ideowych. Tak było np. w wierszu *Żale Sarmaty*, przez większość historyków literatury zaliczonym do jego utworów czołowych. Są tam, niewątpliwie, ustępy, z których bije prawdziwe wzruszenie. Ale jako całość utwór nie ma silnej ekspresji: za dużo w nim rozumowania, które jest elementem prozy (o Zygmuncie Auguście i jego braku potomstwa, o elekcji i t. d. mamy tu całe wywody); z personifikacjami generalizującymi („A tam poczciwość, kościół, wstyd zgwałcony“) mieszają się obrazy symboliczne; obrazy te są jaskrawe, ale mało na ogół sugestionujące („Patrzcie, matczyne jakieś leży dzicię!... w wyniosłych piersiach głęboka mu rana“, „Oto krwią piękną ziemia utłuszczona“, etc.); tam tylko, gdzie chodzi o przedstawienie nędzy i zniszczenia, jak zawsze, jest Karpiński wymowny:

W swych kiedyś domach dzisiaj żebrzą chleba!

A zwłaszcza w wierszach o pokonanych żołnierzach wolności narodowej:

Cóż przynieśliście z powrotem w swą stronę?
Ubóstwo, blizny, nadzieje zwiedzione!...

Bardzo wątpliwej wartości pomysłem artystycznym jest samo zamknięcie kompozycji, złożonej ze strof w 11-zgłoskowcach, ustępem odmiennym nie tylko co do liczby wierszy, ale i co do liczby sylab w tych wierszach. Jest to liczba mniejsza niż w części stroficznej i dwukrotnie jeszcze się zmniejszająca

(8, 8, 8, 8, 6, 6, 6, *3)*: stanowić to miało zapewne odpowiednik artystyczny jakiegoś wstrząsającego szlochu, jakiegoś ostatecznego rozwiania się nadziei; w istocie jednak nie stanowi tego: metra krótsze po dłuższych, zwłaszcza trzy trocheiczne 6-zgłoskowce, dźwięczą raczej jak coś lżejszego, — tym więcej, że nie wzmaga patosu i sama ekspresja słowna, trochę gospodarska (z obrazem „sprzętu całego"), konwencjonalna (z alegoryczną szablą i lutnią, z uprzedmiotowioną wesołością i nadzieją) i wreszcie niepomału sentymentalna („Łzy mi tylko jedne — zostały"...).

Karpiński mógł przedstawiać tylko proste wzruszenia patriotyczne (tak jak tylko proste wzruszenia religijne i tylko proste wzruszenia erotyczne); umiał więc wyrazić zapał patriotyczny (np. w pieśni III 2: *Marsz dla żołnierzy)*, przerażenie po klęsce, tęsknotę za rycerską przeszłością (jak np. w pieśni I 24: *Z okoliczności czasów Czarneckiego*). Zawodził zawsze, kiedy chciał wyrażać uczucia bardziej złożone, a zwłaszcza, kiedy chciał poetyzować jakieś myśli polityczne czy historiozoficzne. Jako poeta polityczny był zupełnie dziecinny (świadczą o tym wiersze *Do ks. Mik. Repnina* i *Do Dym. Kuszelewa, Litewsko-Grodzieńskiego Gubernatora, oddając mu książkę Rozmów Platona*, i in.), zdobywał się tylko na zupełną rezygnację z przyszłości narodu (który, jak większość ludzi wychowanych w wieku XVIII, utożsamiał z państwem) i na nadzieję co do szlachetności rozbiorców (zwłaszcza Rosjan).

W ogóle: spekulacja myślowa w żadnym zakresie nie była dziedziną jego poezji. Do najsłabszych jego rzeczy należą próbki wierszy filozoficznych, jak np. *Czas* (pieśń I 9), *Smutek* (I 16), *Do Wolności* (I 23), *O wielkości Boga* (I 20), *O prawdzie* (III 25), *Do Mądrości* (II 22). W utworach tych mistrzem Karpińskiemu był Naruszewicz („Przypatrując się twojemu rymowi, — i mnie się pisać zachciało" — mówi w odzie *Do Naruszewicza... przy oddaniu wierszy na Sumienie*); ale też porównanie tych utworów z jakimkolwiek „filozoficznym" wierszem Naruszewicza uprzytomnia, jak daleko było w tym zakresie uczniowi do mistrza. On, który miał tyle prostoty i lekkości gdzie indziej, tu musiał przyznać: „Ciężko mi ściągać myśli rozbiegnione — i w jarzmo wiersza je wprawić". Rzeczywiście, w tych ambitniejszych utworach tak było; i słowami tymi dał Karpiński dowód zarówno szczerości, jak trafnej autokrytyki.

6

W utworach refleksyjnych Karpińskiego spotkać można nawet niezwykłe u niego, zawiłe inwersje składniowe w typie naruszewiczowskim („Jak wiele razy, którą ja szanuję, — Przyjaźń swą dla mnie odmieniała postać“), mniej znacznie niż u Naruszewicza szczęśliwe w wyniku, bo mniej dostosowane do kontekstu. Z inwersjami zresztą mniej zawiłymi spotkać się można u niego częściej („Ale któż zgadnie, przypadek jaki — dotąd zatrzymał Filona?“). I w ogóle — choć styl jego nacechowany jest dużą prostotą, nieobce mu są i odmienne dążności stylistyczne epoki. Znajdziemy więc u niego, acz z rzadka, i złożone przymiotniki: „wielo-farbe pleci“ (*Sielanki* XVII), „różno-wzorą kosę“ (tamże), „gołębia żółtopiórego“ (*Pieśni*, I 10), „okna różnoszybne“ (*Powrót z Warszawy na wieś*), „prędkowierną wieś“ (przekład *Ogrodów* Delille'a), „dąb wielkorody“ (tamże), „muzę wielkomyślną“ (tamże) i t. p.

Ale więcej nierównie niż takich elementów kunsztu czy też współczesnej maniery językowej spotkamy u Karpińskiego zaniedbania czy po prostu niezręczności. Na jakąś hreczkosiejską nieporadność wyglądają okropne czasem spoidła w jego kompozycjach; dość wymienić ten ustęp z opisu burzy: „Piorun, co tylko że nie wyskoczy, — częstym się grzmotem kojarzy“ (Pieśń I 10). Zdarzające się w jego języku prowincjonalizmy („wierny miejscowi“, Pieśń III 6; „wszystko mija swą koleję“, II 26; „tej cichej cieni“, I 11; „na ziemskiej... śmieci“, IV 16; „smereka“, sielanka I; „mozoła“, XI; „zwierz lasowy“ X; *etc.*) jeszcze ten rys jakby zaściankowości jego stylu wzmacniają.

A przecież ten prowincjonalny, nieraz naiwny, czasem nieporadny Karpiński ma zmysł dla dźwięczności słowa, żywo odczuwa brzmieniową stronę zdania. Rywalizować ze sławnym dwuwierszem z *L'Art poétique* Boileau'a zdaje się jego czterowiersz z ody *Na obraz tryumfu śmierci* (pieśń I 15):

Tu Semiramis, Sesostr, Hektor, Greki,
Salomon, Cyrus, Aleksander ginie;
Pirrus, Annibal, Scypijon powieki
Zamknął, i Cezar dokonywa w gminie.

Jedną też z cech, które wyróżniają wiele jego pieśni i sielanek spośród wierszy spółczesnych, jest to, co się określa jako

„śpiewność“. Parzyste np. 8-zgłoskowce *Pieśni dziada sokalskiego* (III 29) z ich prostą symetrią składniową mają w sobie coś rzeczywiście z jednostajnego śpiewu „dziadowskiego“. Pieśniowy charakter ma *Duma Lukierdy czyli Luidgardy* (Pieśń I 26), chwalona przez Mickiewicza jako pierwsza ballada: ze swoim refrenem, paralelizmami, retoryką pytań i wykrzyków. Refrenami zamykają się pieśniowo i strofy innych wierszy, jak *Stateczności* (II 1), *Zwycięstwa* (II 2), *O Tęczyńskim* (III 38).

Dla „śpiewności“ Karpińskiego znamienne też jest duże bogactwo typów zwrotkowych, „między którymi — jak Łoś zauważył — nierzadko się trafiają niezwykłe i bardzo kunsztowne“. Są wśród nich zupełnie osobliwe w stosunku do dawniejszej poezji polskiej: z 8-zgłoskowcami stale przełamywanymi na 5+3 („Pod ulubionym || jaworem“), lub — rzadziej — na 3+5 („Patrzyłem || z rozkoszą duszy“). Jest i taki utwór Karpińskiego (*Przypomnienie dawnej miłości*), w którym nawet 7-zgłoskowce dzielone są stale: na 4+3 („Potok płynie || doliną“ i t. d.), uzyskując naturalnie zarazem ściśle regularny rozkład akcentów. I wśród dłuższych wierszy znajdujemy przykład okresu rytmicznego stale dzielonego na drobne cząstki, jakiego nie znała dawniejsza poezja: mianowicie w wierszach *Dumy* (pieśń III 3) o budowie 5+5+4:

Wstań z zimnych grobów, obudź zaspałe, mężu jaki,
Pokaż do sławy pozarastałe męstwa szlaki.
I kiedy z siebie nie damy szydzić do ostatka,
Swoich się dzieci nie będzie wstydzić Polska matka.

I to dzielenie okresów rytmicznych zarówno dłuższych jak nawet niedługich, na drobne cząstki, to jeszcze jeden element „śpiewności“ utworów Karpińskiego. Wszystkie te elementy sprawiły, że liczne wiersze jego stały się rzeczywiście pieśniami. Jeśli też mówi się o Karpińskim jako o „śpiewaku“, to ta przenośnia ma większe znaczenie niż w wypadku wielu innych poetów.

W historii artyzmu wiersza polskiego zresztą stanowisko Karpińskiego jest ważne nie tylko w sensie pozytywnym — przez inowacje jego, które wywarły wpływ na późniejszych poetów, — ale i w sensie negatywnym — przez abstynencję od pewnych form dawniejszych —: jest on np. wyrazicielem zniechęcenia się epoki do tak rozpowszechnionych w wieku XVII

strof z *codą* nierymowaną, którą jeszcze się posługiwał Baka i pieśniarze konfederacji barskiej: w *Psalmach* np. ani jednej takiej zwrotki nawet z wersji Kochanowskiego nie zachował.

Dźwięczność była mu potrzebą i w prozie. W długich okresach „listu" *O szczęściu człowieka* znać to wyraźnie w budowie zdań i rozkładzie akcentów. Wystarczy graficznie uwydatnić w jakimś ustępie człony wyodrębnione przez interpunkcję, a ujawni się przed nami jego struktura rytmiczna. Np.:

Miłość,
w pośrodku głębizny zimnych wód północnego oceanu,
tę niby dom jaki pływającą massę,
rozgrzewa wieloryba.
On,
silnym szybem miotany,
rzutem jednym długi ciąg wody przebijając,
między tysiącem mil obłąkaną kochankę swoję znalazł,
niezmiernym ogonem wody morskie daleko odrzucił,
i wartą miłości swojej,
która by mu ród jego wielki rozmnożyła,
przyjął samicę.

Obydwa okresy zaczynają się od członów jednowyrazowych, podmiotów, które naturalnie są silnie zaakcentowane. Wszystkie inne człony mają albo po dwa akcenty logiczne (np. „silnym szybem miotany", „i wartą miłości swojej"), albo po cztery (np. „między tysiącem mil obłąkaną kochankę swoję znalazł", „w pośrodku głębizny zimnych wód północnego oceanu"). Z pisarzy naszych XVIII wieku jeden tylko Staszyc umiał być takim jak Karpiński mistrzem rytmu w prozie. O nich tylko dwu (o Karpińskim jednak w większym stopniu) powiedzieć można, że jako artyści prozy należą do tej samej linii, do której będzie należał Żeromski.

A nie jest ten zmysł rytmiczny u Karpińskiego czymś tylko instynktowym. *Rozprawa o wymowie w prozie albo wierszu* świadczy najwyraźniej, że miał on w tym zakresie zupełnie jasną świadomość. Pisał tam przecież:

— ...zapominać nie trzeba, ażeby słowa twoje w połączeniu jednego z drugim i zgodne jakieś brzmienie zachowały.

Dowodem rozumienia artyzmu prozy są też jego uwagi o tłumaczeniu utworów wierszowanych. Ponieważ — wywodzi — „w prozie albo w wierszu jednaż wymowa jest i tylko

liczbą pewną sylab, spadkiem jednakim wierszów, albo wolniejszym użyciem fikcji poezja od prozy różni się", dlaczegoż by nie można iść za przykładem Francuzów, którzy „piękne cudzych autorów wiersze na ojczystą mowę przekładają, nie chcąc tym sposobem słowa jednego (...) utracić"? W zgodzie z tym wywodem on sam znaczne części *Ogrodów* Delille'a prozą przełożył. Wzór jego, jak wiadomo, nie znalazł naśladowców, myśl sama wszelako została wznowiona po upływie półtora wieku — przez Boya Żeleńskiego — i w teoretycznym wywodzie i we fragmencie przekładu *Mitrydata* Racine'a.

7

Tak — z którejkolwiek strony na Karpińskiego spoglądamy — rysuje się on przed nami jako natura niezbyt wprawdzie bogata, niezbyt oryginalna (można przypuszczać, że i upodobanie do prozy rytmicznej zaszczepił w nim Rousseau), ale jednak natura samodzielna. Syn swojego wieku, korzysta przecie z jego mnogiego dobytku z wyborem, nie idzie ślepo za żadną doktryną ani modą. Religijny, wróg deistów (jak świadczy pieśń I 6), jest on przecież także autorem wiersza *Przeciwko fanatyzmowi* (pieśń II 23). Lubownik klasycznej literatury francuskiej, rzymskiej i greckiej (tłumacz m. i. drobnych wierszy z *Antologii greckiej* i książki o Platonie), dzieli wszelako także zainteresowanie swoich czasów dla egzotyki: w zbiorze jego utworów znajdujemy „pieśń przetłumaczoną z chińskiego" (oczywiście *via* wersja francuska) p. t. *Prawdziwa rozkosz* i wiersz o temacie muzułmańsko-arabskim p. t. *Wezyr Giafar do Haruna Al-Raszid* (w jego prozie spore miejsce zajmuje przekład dziełka Francuza Michaud *Wiara, prawa i obyczaje Indian*, które należy do zaczątków hindologii polskiej). Wielki miłośnik swojszczyzny, niemało przecież miał do skrytykowania i w przeszłości i w spółczesności Polski.

Tą samą niezależnością i samodzielnością nacechowane są też jego poglądy na poezję, i z tego względu rozprawka *O wymowie w prozie albo wierszu* (ogłoszona 1782 r.) jest tak bardzo znacząca. — Wielka część spółczesnych, dzieląc przekonania popularnych teoretyków francuskich, uważała doskonałość artystyczną za wynik przestrzegania licznych drobiazgo-

wych „przepisów“. Karpiński uwydatnił naiwność tego mniemania:

— Między tylą słowami, które mowę naszę teraźniejszą składają, jako niezliczone być mogą słowa ze słowem połączenia i wyrazy, tak zapewne ten straciłby pracę całą, który by przepisy naznaczyć chciał, jakimi by to, co pojęcie objęło, albo serce uczuło, tłumaczyć można. Wymowa bowiem jak ów ptak bujny, traci zaraz z czerstwości i piękności swojej, skoro go tylko w klatce zamknięto.

Wprawdzie sam Karpiński w dalszym ciągu nie zawahał się przed wyłożeniem „powszechniejszych przepisów wymowy“, „przepisy“ te jednak zredukował do niewielu wskazań natury bardzo ogólnej.

Dalej. Ci, co zabierali wówczas głos w sprawach pisarstwa, zazwyczaj najszerzej się rozwodzili nad jego elementami rozsądkowymi. Karpiński — podobnie jak Chreptowicz w artykule o poezji w *Zbiorze potrzebniejszych wiadomości* — kładzie największy nacisk na pierwiastki uczuciowe i dokładniej jeszcze niż Chreptowicz ich znaczenie analizuje:

— W rzeczy, o której mówić masz, szukaj strony dotkliwej, czym serce słuchających poruszyć możesz [...]. Na to obracaj całą moc twoję, nie koniecznie co przez pewny słów układ pięknym tylko, ale co czułym jest. Wejdź pierwej zawsze ile możności, w serce twoje, radź go się i słuchaj; a dopiero, co w nim zacząłeś, niech głowa i dowcip twój zakończy. Oto najmocniejsza sprężyna sztuki, która całe to koło wymowy naszej obraca [...]. Same zaś piękne, ale bez czułości żadnej wyrazy [...], póki ich tylko słuchamy, póty nam sprawują słodycz; z zakończeniem zaś mowy bardzo w nas krótko tęż słodycz, która przeminęła, utrzymują.

Zrozumienie ludzko-uczuciowej strony poezji prowadzi Karpińskiego do ciekawego i głębokiego wywodu, dlaczego Nerona teoretycznie nawet nie można sobie jako prawdziwego poetę wyobrazić.

Zastanawiał się Karpiński nawet nad charakterem rozmaitych wzruszeń, i doszedł do wniosku, że, aczkolwiek „niewyczerpane są sposoby, którymi człowiek wzruszony bywa“, przecież „smutek, który się rodzi z litości i który, przyciąganiem się czy wejściem w nałóg, staje się melancholią“, jest źródłem naczelnym, z którego „mocna wymowa płynie“ (acz i radość wielka, „chociaż zda się być przeciwna smutkowi“, godzi się z nim jednak „w tym zaprowadzeniu człowieka nad samego siebie, w dotknięciu serca jednakim, a nawet w powierzchow-

nych znakach, jakimi są łzy w zbytecznej radości, równie jak i w smutkach wylane“).

Obok serca czułego poświęca Karpiński uwagę także „imaginacji“, jako drugiemu ważnemu czynnikowi twórczości. „Możemy imaginację naszę zagrzać przez poglądanie i rozważanie tej księgi, którą natura we wszystkich rzeczach stworzonych zawsze nam do czytania podaje“. Poglądy potoczne XVIII wieku zalecały piszącym wzory autorów starożytnych, którzy jakoby najlepiej naturę poznali i ujęli. I Karpiński uznaje znaczenie „pięknych wzorów“, jako czynnika zdolnego poruszyć imaginację piszącego, bardzo mocno wszelako zastrzegając się przeciwko ślepemu naśladownictwu, a przy tym uważając za możliwe znalezienie tych wzorów nie tylko u „starych Greków i Łaciników“, ale i w pismach „nowych“. Obok też licznych przykładów z literatury antycznej cytuje ustęp z *Pieśni Ossjana*, wymienia „nabożnego Torquata Tassa w swojej *Jerozolimie wyzwolonej*“, „wyniosłego Miltona w swoim *Raju zgubionym*“, „zabawnego Ariosta w *Rolandzie oszalonym*“, „Younga przeraźliwego w *Nocach* swoich“, „przyjemnego Thomsona we *Czterech roku porach*“, „naturalnego Gessnera w *Śmierci Abla* i sielankach swoich“, zachwyca się Wolterem, acz mu nie może darować pism, w których „naszych świętości“ lekceważąco dotykał, wreszcie tuż obok Homera wspomina — jako przykład sztuki przedstawienia charakteru — „romans angielski pod tytułem *Tom Jones* [Fieldinga]“. W przypisach powiększa jeszcze tę listę o przykłady z literatur wschodnich: chińskiej i perskiej i przypomina „znaną wszystkim wspaniałość stylu w księgach żydowskich“.

8

Oceniano go rozmaicie, nieraz przesadzając i w pochwałach i w przyganach. Dmochowski, wydając po raz pierwszy dzieło Krasickiego *O rymotworstwie i rymotworcach*, poświęcił mu przypisek, w którym mówi, że „*Sielanki* jego pełne są słodyczy, tchną czułością i przyjemnością“. Woronicz pierwszy bodaj w druku użył w odniesieniu do niego formuły „poeta serca“ (1803). Brodziński widział (1827) w *Sielankach* tylko konwencjonalizm idylliczny; wyżej stawiał inne poezje Karpińskiego: uznawał wprawdzie, że wszystkie one są „da-

lekie od jenialnych pomysłów i wydoskonalenia sztuki" (w czym niewątpliwie miał słuszność), ale dostrzegał wielki urok w ich „dziwnej szczerocie języka", „uczuciach wyłącznie [?] narodowi właściwych" i „obrazach wszędzie [?] jego obyczaje i ziemię wystawujących"; wyróżniał zwłaszcza jego „pieśni w lekkim rodzaju", w których jakoby „wyrównał Karpiński Goethemu"! Sąd ten, mimo jaskrawej swojej przesady, został powtórzony — i to w mocniejszym jeszcze sformułowaniu — przez Mickiewicza w prelekcjach paryskich (są w jego utworach, mówił Mickiewicz, „pieśni, które by można postawić obok najpiękniejszych pieśni Goethego; trudno znaleźć coś bardziej skończonego, bardziej doskonałego"). Mickiewicz nie wytykał nawet konwencjonalizmu sielankom. Jedyne zastrzeżenia, jakie miał względem Karpińskiego, dotyczą wyłącznie jego postawy narodowej w latach porozbiorowych. Nieszczęśliwe porównanie z Goethem miało raz jeszcze wrócić — nb. wzmocnione, rozwinięte i uzupełnione „porównaniem z Schillerem — w studium Adama Bełcikowskiego (w r. 1880!).

Spokojniej oceniał Karpińskiego Kraszewski, powiadając (1842), że „mimo często niesmacznych form, mimo pasterskiego jakiegoś konwencjonalnego świata" potrafił „pisać z żywego serca", acz nie ma w jego stylu „charakteru rodowitego, któren by go odznaczył od innych współczesnych".

Rozpalony radykalnymi ideałami społecznymi Edward Dembowski twierdził (1845), że Karpiński to był pisarz „bez żadnej zgoła wyobraźni, bez natchnienia i talentu". Dla Juliana Bartoszewicza (1861) był to talent „bardzo mały i naśladowniczy, siły wewnętrznej nie miał". Spasowicz (wśród historyków literatury polskiej wyróżniający się najbardziej powierzchowną znajomością pisarzy XVIII-go wieku) poprzestał na wzmiance o jego popularności, którą tłumaczył „prostotą ... słodko-ckliwego wiersza" i umiejętną popularyzacją „francuskiej, wymuskanej sielanki pseudoklasycznej". Tarnowski nie mógł oddzielić poety od człowieka, którego charakter maluje się w jego pamiętnikach, i nasycił stronice poświęcone Karpińskiemu w swojej *Historii literatury polskiej* wybitną antypatią: w jego uczuciu widział „coś mazgajskiego", w jego postawie pisarskiej — „najwstrętniejszy z grymasów": „grymas udający naiwność i prostotę", a już szczególnie drażniły go psalmy, które nazwał „psalmami do gitary, nie do organu". Mniej ostra w wyraże-

niach, ale podobna w treści jest charakterystyka autora *Laury i Filona* u Pilata i u Dobrzyckiego. Dobrzycki dodał przynajmniej, że niektóre jego wiersze „i dziś z przyjemnością można przeczytać".

Sąd Chmielowskiego (1896) był reakcją na długą serię opinii ujemnych. Wedle niego „pisał Karpiński wiele rzeczy błahych, ale pisał i takie, które pięknymi i cennymi nazwać musimy". W tym ogólnym sformułowaniu sąd to rozważny i trafny; bałamuci jednak Chmielowski, zestawiając *Podróż z Dobiecka na Skalę* z utworami angielskiej „Szkoły Jezior". Porównanie z dwoma wielkimi poetami, należącymi do tej „Szkoły", t. j. S. T. Coleridgem i Williamem Wordsworthem, nie może tu w ogóle w grę wchodzić; można najwyżej porównywać utwór Karpińskiego z humorystycznymi balladami trzeciego członka owej grupy, Roberta Southeya.

Z największym poczuciem miary krytycznej, nie wyłączającym sympatii, scharakteryzował i ocenił Karpińskiego Ignacy Chrzanowski w swojej pomnikowej *Historii literatury niepodległej Polski.*

Wyolbrzymiano wartość jego utworów głównie z powodu prekursorskich elementów ich artyzmu (uwydatnionych zwłaszcza przez Mickiewicza w znanym powiedzeniu: „Nie napisałbym ballad, gdyby nie było Karpińskiego i Niemcewicza"). Pomniejszano ich wartość — przez ryczałtowe ich traktowanie, a zwłaszcza przez niedostateczne uwzględnianie ich historycznej atmosfery. Prekursorskie elementy sprawiły, że znaczenie Karpińskiego w historii literatury przewyższa jego rangę poetycką. Jego poezja (która się zamyka w stosunkowo szczupłej części jego wierszy) jest poezją tylko uczuć elementarnych o skromnej skali, w tych jednak granicach — poezją rzetelną.

ZYGMUNT SZWEYKOWSKI

„OGNIEM I MIECZEM"
A KRYTYKA POZYTYWISTYCZNA

Powieść „Ogniem i mieczem" jest utworem, który cieszył się i cieszy wyjątkowym zainteresowaniem krytyki literackiej; około niego też głównie skupiała się dyskusja nad „Trylogią" Sienkiewicza. Dyskusja ta zaczęła się zaraz po ukazaniu się powieści, t. j. już w roku 1884, trwała przez cały okres pozytywizmu, nie zniknęła w epoce Młodej Polski i miała tu nawet chwile wybitnego natężenia, pojawiła się w okresie międzywojennym w związku z wystąpieniem prof. Górki, które wywołało powódź artykułów, a i dziś z racji stulecia urodzin Sienkiewicza spór o „Trylogię" został wznowiony z niemniejszą pasją niż poprzednio. Przy czym, rzecz uderzająca, zarzuty stawiane utworowi w dużej mierze powtarzają się, jak się i aprobata powtarza. Źródłem zaś jest tu w dużej mierze krytyka pozytywistyczna.

Poznanie więc stanowiska współczesnych wobec tego dzieła jest niewątpliwie rzeczą pouczającą dla zorientowania się, jakie kwestie wtedy były aktualne, co pozytywistów uderzało, czym dla nich było „Ogniem i mieczem". Poznamy przez to charakter oddziaływania powieści w chwili, gdy się narodziła, poznamy problematy, jakie z nią krytyka złączyła, poznamy wreszcie różne możliwości ustosunkowania się do dzieła literackiego.

Wrażenie, jakie na współczesnych powieść Sienkiewicza wywarła, było niewątpliwie potężne. Ale dwa istniejące wtedy obozy krytyki literackiej, konserwatywny i postępowy, zupełnie czemu innemu sukces utworu przypisywały.

Stanowisko konserwatystów, dające pełną aprobatę dziełu, najmocniej sformułował Stanisław Tarnowski („Niwa", 1884):

„Słusznie podobno mówił Klaczko: „Od „Pana Tadeusza“ nic tak pięknego nikt po polsku nie napisał“.

„Taka powieść to nie jest tylko ozdoba i chluba dla literatury, nie tylko arcydzieło sztuki, nie tylko nauka historii każdemu przystępna a nie sfałszowana, ale kordiał zdrowia dla społeczeństwa, a przez to dobry i powiedzmy otwarcie, obywatelski czyn.“

„Omdlewającym na puszczy ukazywał Mojżesz miedzianego węża, a kto się w ten znak wpatrywał, temu przybywało sił i życia. Wysoki ideał męstwa, honoru, stałości, miłości kraju, to także znak, w który patrzeć jest zdrowo, bo od takiego zapatrzenia krzepi się duch. Dobrze robi, kto taki pokazuje; szczęśliwy, kto go dobrze umie pokazać.“

Dla Tarnowskiego i innych krytyków konserwatywnych ukazanie się „Ogniem i mieczem“ stanowiło fakt niemal najwyższej wagi narodowej i społecznej. Zdawać by się mogło, że nie istniała wprost sprawa ważniejsza dla współczesnych nad tę powieść, która weszła jakoby w sferę najżywszych zbiorowych uczuć, przysłaniających nawet normalne reakcje na świat otaczających zjawisk. Sienkiewicz wskazał wzór postępowania, rzucił na dusze współczesnych czar wielkości, heroizmu i świętości, spętał wszystkich i ukorzył przed prawdą życia narodowego. Trudno wyobrazić sobie większe wrażenie, które by mógł wywołać utwór literacki!

Znaczna część postępowej grupy krytyków kategorycznie się temu sprzeciwiła. Duży sukces dzieła przypisywano — po raz pierwszy w naszych dziejach — ni mniej ni więcej, tylko odpowiednio zorganizowanej reklamie. Czynili to nie tylko najbardziej zagorzali, jak np. Świętochowski w „Prawdzie“. Weźmy pogląd człowieka starszego pokolenia, któremu utylitaryzm pozytywistyczny był obcy, który cenił wysoko czyn rycerski, mianowicie pogląd T. T. Jeża. Oto co pisał on w „Przeglądzie Tygodniowym“:

„Z powieścią tą stało się, co się pospolicie dzieje z obrazami Matejki. Zaledwie mistrz krakowski płótno na ramach rozciągnął, aliści ze stron wszystkich rozlegają się wołania: „Maluje! — maluje! — arcydzieło!“ — i nikt odpowiedzieć nie śmie: „Poczekajmy, aż namaluje“. Z pyszna by się śmiałek miał. To samo się powtórzyło z powieścią „Ogniem i mieczem“. Zaledwie się ustępami ukazywać poczęła w felie-

tonach „Słowa“ i „Czasu“, wnet ją za arcydzieło ogłoszono. Arcydzieło! A gdy niektóre pisma czasowe obwołania tego, końca czekając, nie powtórzyły, posypały się skargi i lamenty. Zarzucano obojętność, złą wolę, zawiść. Ktoś się odważył błąd wytknąć. Wnet z powodu tego powstało oburzenie, jakby śmiałek ów świętokradztwa się dopuścił. Obok tego składano świadectwa zachwytu, ilustrowano sceny pojedyncze, zapowiadano odczyty i żywe obrazy, słowem rozwinięto agitację na szeroką skalę, celem wrażenia z góry w czytającą publiczność polską przekonania, że najnowsza Henryka Sienkiewicza praca, to — arcydzieło.

„Arcydzieło!

„Pierwszy to raz coś podobnego przytrafia się w literaturze naszej.

„Żaden z utworów Słowackiego, Krasińskiego, ani Mickiewicza nawet, śród takiej wrzawy pochwał nie występował przed publiczność...

„Potęgi reklamy dowodzić nie potrzeba“.

Arcydziełem dla postępowców „Ogniem i mieczem“ nie było i być nie mogło. Oceniali oni ten utwór bardzo surowo, choć — co ciekawe — w metodzie omawiania powieści nie różnili się właściwie ze stanowiskiem konserwatystów. Obie grupy obowiązywało tak charakterystyczne dla epoki hasło realizmu, pojmowane jako postulat uzgodnienia stanowiska twórcy w dziele sztuki ze zdobyczami ówczesnej historiografii, psychologii i socjologii. Metoda sądzenia była wspólna, a wnioski wręcz odmienne. Konserwatyści twierdzili, że to, co Sienkiewicz pokazał w „Ogniem i mieczem“, jest najszczerszą prawdą — postępowcy zaś przeciw temu protestowali kategorycznie.

Różnice najjaskrawsze zaznaczyły się oczywiście w związku z ujęciem i oświetleniem przeszłości polskiej XVII wieku. Wszyscy się wprawdzie zgadzali na to, że Sienkiewicz wykazał bardzo dobrą znajomość opracowań historycznych, kronik, pamiętników, że sięgał nawet do niewydanych, nieznanych źródeł. Ale gdy według Tarnowskiego autor „Ogniem i mieczem“, opierając się na tym materiale, dokonał rzeczy nadzwyczajnej, bo „czego już w żadnej książce nie znalazł, ani się na żadnym przykładzie nie nauczył, to tajemnicy, jak pisać powieść, a nie fałszować historii“ — według Chmielowskiego („Ateneum“) utwór Sienkiewicza jest dowodem, że można świe-

tnie opanować faktyczną stronę przeszłości, a jednocześnie pokazać ją jednostronnie i fałszywie. Niektórzy z postępowców zarzucali Sienkiewiczowi, że fałszuje historię zupełnie świadomie, aby powieści swej dać odpowiednią tendencję, idącą po linii poglądów społecznych konserwatystów. Sienkiewicz przerabia materiał dziejowy „wielokrotnie i to nie dla celów artystycznych, lecz stronniczych" — zaznaczył bez pardonu Świętochowski. Podobnie Jeż. Najgłębiej sprawą stosunku Sienkiewicza do prawdy historycznej zajął się Bolesław Prus; jego rozważania można uznać za credo obozu postępowego:

„Dawne to dzieje (wiek XVII) — pisał w 1884 r. w „Kraju" — ale trudno o nich myśleć bez bólu. Zbytecznym byłoby dodawać, że w tym kopaniu grobu dla ojczyzny... rej wodzili magnaci" czyli „wielcy kapitaliści". Oni pracowali nad „obaleniem i zgnojeniem wszelkiej władzy i rządu", oni „przekupywali szlachtę na sejmach, oni politykowali z obcymi mocarstwami, oni swymi jurgieltnikami obsadzili wszelkie urzędy, oni później takiego Czarnieckiego nie dopuścili do hetmaństwa", choć genialny ten wojownik „dał wolność ojczyźnie, a koronę królowi..."

Sienkiewicz „wymalował... tylko cyferblat zegara, ale kółek i sprężyn nie pokazał..."

„W jego powieści nie widzimy ani wyzyskiwanego ludu, ani pogardzanych popów, ani weteranów, rozpamiętywających czasy sławy i równouprawnienia pod sztandarem Rzeczypospolitej. Nie widzimy ani chciwych grosza panów i panków, ani zgrai Żydów-oficjalistów, ani Żydów podsuwających nowe plany wyzysku lub wyzyskujących na własną rękę. Nie widzimy tych, których bito, którym zabierano fortuny, żony lub córki..."

„Rzeka nienawiści kozackiej złożyła się z tych właśnie kropelek i strumyków..."

„Jeżeli autor odpowie, że nie miał serca dziś, na zbolałym ciele, odświeżać tej strasznej rany, uwierzę mu i uznam słuszność pobudki. Muszę jednak dodać, że w takim razie wojna kozacka nie kwalifikowała się za temat do powieści."

Oczywiście, mając taki stosunek do wieku XVII-go, postępowcy potępiali kategorycznie ujęcie kniazia Jaremy przez Sienkiewicza; idealizacja Wiśniowieckiego — to był główny punkt obrazy, który i po przejściu pozytywizmu stale będzie odnawiany. Rzecz przy tym charakterystyczna, że nawet kry-

tyka konserwatywna nie chciała tej pozycji zbytnio bronić i albo kluczyła wymigując się, albo nawet stwierdzała, że istotnie Jeremi nie był takim, jak go Sienkiewicz przedstawił.

Druga kategoria zarzutów — to fałsze psychologiczne w „Ogniem i mieczem". Krytyka konserwatywna zachwycała się wspaniałością postaci skreślonych przez Sienkiewicza, stwierdzając, że powieściopisarz powołał do życia zupełnie nowe przejawy naszej przeszłości, przejawy wielkie i prawdziwe. Był więc tu i realistą i rewelatorem. Z tego też stanowiska broniono szczególnie wszystkie osoby wymyślone przez Sienkiewicza, lub takie, co do których miał bardzo mało danych z przeszłości. W Skrzetuskim np. Julian Łapicki („Niwa") czy Tarnowski, dopatrywali się wspaniałej kreacji, której wogóle w naszej literaturze jeszcze nie było: „Znalazł się wreszcie narodowy typ rycerza, znalazł się bohater wojownik, bez którego żadna literatura zupełną być, jak żaden naród, nie może". Podobnie było i z Longinusem: to również prawdziwy rycerz, który żyje „jak bohater, a kończy jak święty".

Postępowcy natomiast wszystkie postacie dzielili na prawdziwe i nieprawdziwe, realne i nierealne, przy czym właśnie brakiem realizmu obdarzono głównych aktorów powieści, Zagłobę, Skrzetuskiego i Longinusa. Stosunek do nich nie był wprawdzie jednakowy; najwięcej podobał się Zagłoba (jedynie stary Kraszewski obruszał się na niego w „Kłosach" 1884); widziano w nim kapitalną postać, zepsutą tylko brakiem realizmu: Zagłoba to Falstaff i Ulisses, i tchórz-bohater, i egoista — zdolny do poświęceń! Największe i powszechne zastrzeżenia budził Skrzetuski: Chmielowski twierdził, że nawet Skrzetuski z „Wojny domowej" Twardowskiego „jest niewątpliwie prawdziwszym i poetycznie lepszym"; Jeż zaś żalił się, „że ten kaznodzieja niedoszły i wojownik, do szlochania, drętwienia i mdlenia z miłości skłonny, pełni funkcją ogniska artystycznego w powieści". Prusowi nie tylko Skrzetuski, lecz także nie podobał się zupełnie Podbipięta:

„Złowroga to figura! — pisał. — Gdy człowiek przypomni sobie jego monomanię ścinania głów, straszną siłę, dziewiczość, łagodność i pobożność, wtedy — przychodzi na myśl gilotyna. Zdaje ci się, że to potworne rusztowanie przybrało ludzkie kształty i od czasu do czasu poci się westchnieniami i modlitwami, jakimi mimowolnie nasiąkło przy egzekucjach".

Wyjście Longinusa ze Zbaraża i jego śmierć „należą do najpiękniejszych ustępów powieści. Lecz autor na tym nie poprzestał, chciał jeszcze więcej wycisnąć łez — i sięgnął aż do nieba. „Aniołowie niebiescy wzięli jego duszę i położyli ją jako perłę jasną u stóp Królowej Anielskiej“. Otóż jeżeli o rzeczach niebieskich wolno mieć własne zdanie, to ośmieliłbym się mniemać, że Królowa Anielska na taką „perełkę“ spoglądać musiała ostrożnie i z daleka. Raczej wbitemu na pal Suchoruce należałby się tam jakiś skromny kącik“.

Ostatecznie Prus tak konkluduje charakterystykę czwórki głównych bohaterów „Ogniem i mieczem“:

„Jak dalece zapomniał autor o zachowaniu miary, dowodzi tego rzut oka na komplet czterech przyjaciół. Tworzą oni spółkę, do której wchodzi: śmiertelnie kąsająca osa (jak mówi sam o Wołodyjowskim), sfinks ze łbem wieprza nazwany Zagłobą, gilotyna w ludzkiej postaci — Podbipięta i — Jezus Chrystus w roli oficera jazdy Skrzetuskiego!... Takie zbiegowisko i takich charakterów może zrobić silne wrażenie; nie mniej jest ono dziwaczne“.

Trzecia grupa zarzutów związana była z tłem obyczajowym powieści. Atakowano bardzo ostro nadmierną uczuciowość i tkliwość szlachty, która w istocie wcale taka nie była. Praojcowie nasi, według Jeża, „szlochali i wzdychali po pijanemu“ tylko; na trzeźwo nie dopuszczali się takich scen jak np. na gruzach Rozłogów, „w obecności świadków zwłaszcza“. Inny z krytyków, Wojciech Dzieduszycki (choć konserwatysta) stwierdzał, że w ogóle o obyczajowości polskiej nie ma mowy — że raczej jesteśmy w Hiszpanii rycerskiej, a nie w Polsce. Oskarżano też Sienkiewicza, że nie był na Ukrainie, że wobec tego nie zna zupełnie ludu tamtejszego; za skandal uważano wprost, że opisując wesele chłopskie, oparł się na relacji francuskiego podróżnika Beauplana: pisarz polski, który dopiero od Francuza dowiaduje się o życiu ukraińskim!

Zaatakowano także batalistykę powieści; zachwytami konserwatystów nie dali się tu zwieść ludzie, którzy sami w bitwach uczestniczyli: Jeż i Prus. Oto co pisał ten ostatni:

„O ogólnej charakterystyce bitew w powieści „Ogniem i mieczem“ można powiedzieć to tylko, że autor bitew nie zna. Maluje on obrazy szeregów i kolumn, bardzo żywo przedstawia harce, starcia się jednostek, można nawet powiedzieć, że

jego opisy należą do najbardziej malowniczych w naszej literaturze. Ale to nie są bitwy. Widzimy w nich gwałtowne ruchy, ciosy, trupy, całe jeziora krwi, lecz zostajemy spokojni, czując, że gdy zapadnie kurtyna, nieboszczyki wstaną, rozciętych na pół pozszywają, a krew odniosą do składu dekoracji. Rozmaitość póz i wypadków jest ogromna, prześliczna, ale nie ma tam duszy".

Ostatnia wreszcie kategoria zastrzeżeń związana była z fabułą romansową. Gorszono się nadmiernym rozwinięciem wątku miłosnego, który zaciążył nad całością utworu, przygniatając jego stronę historyczną. Nad płytkością ujęcia tła nie tylko ubolewał Z. Kaczkowski („Wędrowiec" 1884), ale nawet bardzo przychylnie odnoszący się do „Ogniem i mieczem" St. Krzemiński miał tu zastrzeżenia (Warszawa — twierdził np. — pokazana jest po to tylko, aby odbył się pojedynek Wołodyjowskiego z Bohunem — „Bluszcz" 1884, oraz „Nowe szkice literackie" 1911). Inni krytycy dowodzili, że ujęcie wątku miłosnego wcale nie jest nowe: miłość dwóch dla jednej — to temat poruszany przez tysiące autorów, a Sienkiewicz żadnego oryginalnego spostrzeżenia w tym zakresie nie dał. Co więcej: ponieważ zaciekawionego czytelnika zajmuje to szczególnie, czy Numa wyjdzie za Pompiliusza, przeto na resztę nie uważa. „Co go tam reszta obchodzi!" (Jeż). Wciąganie czytelnika w perypetie romansu nie jest wybredną metodą artystyczną.

Po przeczytaniu wszystkich tych głosów znajdujemy się w nielada kłopocie, kto ma słuszność, komu przyznać rację. Obie strony przytaczają ważkie argumenty, w obu poza względami wypływającymi z różnic politycznych, da się niejednokrotnie zaobserwować dążenie do możliwie rzetelnego przeniknięcia w charakter dzieła i ustalenia jego znamion. Ale komu wierzyć? Czy temu, który mówi, że opisy bitew są prawdziwe, czy temu, który twierdzi, że one nie mają nic wspólnego z rzeczywistością, czy temu, który twierdzi, że Longinus jest postacią odrażającą, czy też temu, który kreuje go na świętego niemal, czy temu, który w Skrzetuskim widzi wcielenie cech znamiennych dla rycerstwa polskiego XVII w., czy też temu, który nie tylko nie widzi w nim jakichś cech typowych, ale w ogóle odmawia mu możliwości istnienia, czy temu wreszcie, który mówi, że Sienkiewicz celowo przekształca rzeczywistość dziejową dla celów nie związanych ze sztuką, czy też temu,

który w „Ogniem i mieczem“ widzi prawdziwy od początku do końca obraz życia.

Z tych trudności nigdy wybrnąć nie będziemy mogli, jeśli nie zaczniemy od odpowiedzi na pytanie natury metodycznej: czy historyk literatury może w badaniach stosować takie same kryteria, jakimi posługiwała się krytyka pozytywistyczna? Odpowiedź musi wypaść negatywna. Krytycy bowiem wychodzili od siebie, nie od dzieła, to znaczy, że uwagi swoje opierali głównie: 1-o na własnym doświadczeniu życiowym czy swej wiedzy historycznej, i 2-o na własnym odczuciu estetycznym. Ani pierwszy, ani drugi wzgląd nie jest dla nas możliwy do przyjęcia. Weźmy jeszcze raz ten najprostszy przykład z opisem bitew: Prus i Miłkowski, którzy atakowali ich prawdziwość, odwoływali się do faktu, że sami w bitwach uczestniczyli. Gdyby historyk literatury chciał tą samą metodą postępować, doszedłby do zupełnych paradoksów, jeśli nie nonsensów: musiałby się chyba najpierw postarać o jakieś uczestnictwo w bitwie, a ponieważ takich bitew dziś nie ma — trzeba by chyba jakoś sztucznie ją zainscenizować! Czy wtedy można by dojść do jakich pewnych wniosków, wielki znak zapytania. A zresztą, czy taki eksperyment wyjaśniłby w czymkolwiek charakter samej powieści?

W tym drobnym zagadnieniu mamy zjawisko niezmiernie typowe: odwoływanie się do własnego poczucia realistycznego i uznanie go za zjawisko absolutnie pewne, będące głównym kryterium oceny dzieła literackiego. Metoda dobra w krytyce — niedopuszczalna w historii literatury. Historyk literatury musi tak sformułować pytania: 1) czy autor chciał w danym utworze być realistą? 2) jeśli tak — to jak realizm pojmował, a jeśli nie — to jaki sobie styl wybrał? i 3) czy w obrębie zamierzonego przez siebie stylu osiągnął właściwe rezultaty?

Otóż jeśli chodzi o krytykę, to ona nie pytała przeważnie, czy Sienkiewicz chciał być realistą, lecz mówiła, że powinien, że musi nim być. Gdy odkrywano odchylenia, zapisywano je na minus autora. I tu właśnie tkwi zasadnicze nieporozumienie zarówno konserwatystów, jak i postępowców w stosunku do „Trylogii“, która wcale nie miała mieć charakteru realistycznego!

W odczytach „O naturalizmie w powieści“ („Niwa“, 1881) Sienkiewicz dowodził, że kierunek realistyczny w literaturze

był usprawiedliwiony kryzysem romantyzmu, szczególnie romantyzmu francuskiego, który nie umiał „przerodzić się, tak jak u nas, z Gustawa w Konrada“. Kryzys jednak nie dowodzi bankructwa: w romantyzmie leży „poryw ducha ludzkiego ku ideałowi, ostatni jego bunt przeciw rzeczywistości i płaskim stronom życia, a zatem... i w i a r a (p. a.), że poza powszednioścą jest jednak jakaś kraina piękniejsza, świetlejsza i wyższa, którą duch chce i może zdobyć“.

„Realizm — to po ostatnim wysileniu — rezygnacja... To przekonanie, że owe ideały, tęcze, blaski i dźwięki były złudzeniem podmiotowym, zatem fałszywym: z d a j e s i ę n a m (p. a.), że przedmiotowo nic takiego nie istnieje, a tylko jedno szare, nieskończone morze rzeczywistości ciągnie się bez końca przed nami — i tylko jedna prawda: zmienność zjawisk, jak zmienność fal“.

Dlatego też według Sienkiewicza, choć powieść realistyczna „stała się żywotniejszą jak (tak!) wszelka inna“, nie może budzić wiary, żeby była „ostatnim słowem literatury, by czyniła zadość całej sumie wymagań, pragnień i porywów, złożonych w duchu ludzkim... Tym potrzebom powszedniość, a zwłaszcza płaska powszedniość nie czyni zadość... Człowiek zmęczony aż nadto rzeczywistym życiem, radby choć na chwilę od niego się oderwać i choć w literaturze znaleźć otuchę, zapomnienie, nadzieję. Tych nie daje mu dzisiejszy kierunek realny“.

Mimo ogólników i mętnej dosyć terminologii tendencja rozważań Sienkiewicza bardzo wyraźna, awersja do realizmu zdecydowana, chęć wyjścia poza jego szranki wymowna. „Choć na chwilę“ wyrwać się z „rzeczywistego życia“! Niezmiernie to charakterystyczne wyznanie. Pozytywizm istotnie Sienkiewicza męczył. Twórca „Trylogii“ — to żywa, impulsywna natura, nużąca się jednostajnością, wymagająca bogatych wrażeń, to jednostka o przewadze fantazji i uczucia nad rozumem, to człowiek, który nie tyle chciał przemyśliwać życie, ile przeżywać je bezpośrednio. Tymczasem pozytywizm — jak wiadomo — wymagał skupienia wszystkich sił na organizacji życia codziennego, nie pozwalał przenikać w krainy fantazji, lecz uparcie stać na stanowisku rzeczywistości, wołał o ciągłe skrupulatne badanie życia, o korygowanie własnych obserwacji zdobyczami nauki. Sienkiewicz nie był typem nau-

kowca lub społecznika; pozytywizm wciągnął go zrazu wprawdzie w wir swych spraw, ale to wciągnięcie skończyło się dla autora „Trylogii“ klęską: z filozofii ówczesnej nie umiał wydobyć żadnych twórczych podniet, zaplątała go ona w szereg sprzeczności, dała jedynie negację i pesymizm. Sienkiewiczowi wydawało się, że wszystko idzie „na marne“, że byt człowieka — to jakiś koszmar irracjonalizmu. Tego naporu zwątpienia, który go męczył, który nie pogłębiał, a drażnił, Sienkiewicz nie umiał przezwyciężyć wysiłkiem myśli czy woli. Pozostawała mu tylko ucieczka („Ach! jest przecie inny świat, świat... zapomnienia, u c i e c z k i!“ — wołał Litwos w „Mieszaninach literacko-artystycznych“, wołał już w roku 1879 w „Niwie“). Sienkiewicz ucieka też od rzeczywistości, która go otaczała. W sferze intelektu ucieka za redutę tradycyjnych poglądów, przejmując je biernie jako pancerz ochronny przeciwko sceptycyzmowi epoki, który tak łatwo podmywał prężność jego psychiki, w sferze zaś uczucia i fantazji ucieczka miewa albo charakter bezpośredni, przestrzenny (wyjazd do Ameryki), albo czasowy — w przeszłość. Już w pierwszej swej małej trylogii („Stary sługa“, „Hania“, „Selim Mirza“) cofa się Sienkiewicz w świat wspomnień, przyczym fantazja podsuwa mu szereg motywów z życia ziemiańsko-rycerskiego, których we własnej przeszłości powieściopisarza nie było, a które widocznie — tkwiąc w jego psychice niezmiernie intensywnie — tym silniej wymagały ujawnienia. One też, zahamowane w życiu, zdecydowały w dużej mierze o zwrocie do przeszłości dziejowej polskiej, którą Sienkiewicz chciał i musiał z góry zaaprobować.

Sienkiewicz nie zwracał się więc do historii, jako myśliciel szukający prawd, lecz jako artysta, mający gotowe dyspozycje, dla których żądał usprawiedliwienia. Stanowisko realistyczne miało być tylko punktem wyjścia: rzeczywistość poznaną drogą studiów przekształcił powieściopisarz na świat o swoistym arealnym obliczu, w którym panuje tryumf dobra nad złem. W „Ogniem i mieczem“ znajdziemy się w atmosferze baśni i legendy, które będą normowały rozwój i tok zjawisk i nadawały przez to specjalny charakter utworowi [1]).

---

[1]) Sprawę tę omówiłem obszerniej w artykule „Trylogia Sienkiewicza jako baśń na tle dziejowym“ („Życie literackie“ 1946, Nr. 12).

Skoro zaś Sienkiewicz w powieści swej nie był realistą, podstawa sądów krytyki pozytywistycznej mijała się zupełnie z obliczem artystycznym utworu. Realizm postaci? Nie ma go, ale i być nie mogło: w „Ogniem i mieczem" mamy stale stosowaną metodę apsychologiczną, a nawet alogiczną. Sienkiewicz nie znał Ukrainy? Naturalnie, ale właśnie dlatego tak skwapliwie wziął ją za teren akcji utworu — to był dla niego kraj arealistycznej swobody, nie skrępowanej obserwacją. Sienkiewicz nie dał realistycznego opisu bitew? Tak, bo mijałby się on z celem. Itd. itd. Przede wszystkim zaś — o co najwięcej chodziło pozytywistom — Sienkiewicza, gdy pisał „Ogniem i mieczem", nie pociągały zupełnie sprawy społeczne, które zmalały, znikły zupełnie wobec ideału narodowego, znów pojętego nie realistycznie, lecz jako absolutna doskonałość, stojąca poza sferą dyskusji.

Zarówno więc ataki postępowców, jak i entuzjazm zachowawców uderzały w próżnię, były niesłuszne w swej aprobacie i negacji. Dopiero też wtedy, gdy krytyka opuszczała platformę realizmu społecznego, umiała zupełnie innymi oczami spoglądać na rzeczywistość artystyczną „Ogniem i mieczem". Weźmy przykład z Jeremim — kategoriami społecznymi obronić go nie można było; nawet, jak wiemy, konserwatyści z tej obrony zrezygnowali. Znalazł się jednak krytyk, który i w tym zakresie poparł Sienkiewicza, krytyk, którego o stronniczość absolutnie posądzać nie można. Był to bowiem człowiek niesłychanej prawości, szczery demokrata, rewolucjonista z roku 1863 (członek rządu narodowego) i mieszczanin z pochodzenia. Mam na myśli Stanisława Krzemińskiego. Otóż Krzemiński ni mniej ni więcej, ma nawet do Sienkiewicza pewien żal, że niedostatecznie uwypuklił wielkość Wiśniowieckiego. Posłuchajmy, co pisze:

„Kto inny jeszcze odmalować będzie musiał [dzieje Jaremy], aby potężną tę indywidualność, dotychczas wskrzeszenia w historii i sztuce oczekującą, przed oczy dzisiejszego pokolenia postawić. W każdym razie nie znamy utworu literatury ojczystej, który by z taką nawet wybitnością jak w tej powieści, odtworzył postać znakomitego żołnierza, ostatniego może wielkiego możnowładcy polskiego, którego potomność przeklinać nie potrzebuje".

Niewątpliwie i innych krytyków ówczesnych stać było

na takie postawienie sprawy; wyrzekli się go, gdyż w ich stosunku do „Ogniem i mieczem" jeszcze jeden czynnik wchodził w grę: z poza ostrości sądów wygląda lęk przed tym utworem. Istotnie pozytywiści lękali się — i słusznie — „Trylogii". Była ona poczęta nie tylko w myśl zupełnie odrębnych założeń artystycznych, ale atakowała jednocześnie narodowe postulaty pozytywizmu. Obalała mianowicie dwie ich zasady: 1-o kroczenia ewolucyjnego od reform społecznych do wyzwolenia narodu, i 2-o ostrego krytycyzmu w stosunku do przeszłości, jako odpowiedzialnej za klęski późniejsze. Te dwa punkty programu epoki najciężej szły pozytywistom, bo przeciwstawiały się odczuciu ogółu, który ani nie chciał odkładać momentu wyzwolenia narodu na jakąś dalszą, nieokreśloną przyszłość, ani nie mógł potępiać historii, bo w niej spontanicznie szukał wzniosłości i dróg ratunku. Zastrzeżenia krytyki w stosunku do „Ogniem i mieczem" nic tu nie pomogły: społeczeństwo wypowiedziało się za Sienkiewiczem. Była to bolesna porażka, z której wielkości pozytywizm nie zdawał sobie zrazu sprawy: gdy jednak Sienkiewicz kończył druk „Trylogii", wystąpiło właśnie pokolenie młodych, które program narodowy pozytywistów obróciło wniwecz. „Trylogia" była tu niewątpliwie pozycją inicjatorską, choć młodzi odseparowali się od niej tak samo silnie, jak postępowcy poprzedniego pokolenia. W dużej mierze zaszkodziła tu niewątpliwie krytyka konserwatywna, która — właśnie prawem kaduka — przeciągnęła utwór Sienkiewicza na swoje podwórko. Radykalizm zaś młodych na żadne kompromisy z konserwatyzmem nie pozwalał.

Zresztą młodzi nie chcieli zaczynać od ułud baśniowych: realizacja idei narodowej wydawała im się bliska, a zapatrzenie się w piękno przeszłości, jak mniemali (Wyspiański), paraliżować mogło tylko czyn. — Ale, wracając do pozytywistów, warto jeszcze zapytać, czy im — choć mieli być tacy trzeźwi — czar sugestii „Trylogii" był zupełnie obcy? Stanowczo twierdzimy, że nie. Odsuwali go oni tylko od siebie, odsuwali nieraz z bardzo dużym wysiłkiem, bo i ich nękało straszliwie ciężkie życie ówczesne, i oni pragnęli ukojenia w sztuce poza sferą realizmu, i dla nich pokrzepienie serc w dziedzinie baśni bywało nieraz deską ratunku. Jeśli chodzi o „Ogniem i mieczem" — z postępowców odczuł to przede wszystkim Dyga-

siński, którego cała filozofia życiowa doprowadziła do przeświadczenia, że człowiek na ziemi szczęścia może doznać jedynie poza obrębem rzeczywistości, obcując z mitem, baśnią, legendą czy podaniem. Dlatego też napisał on wyraźnie: „Sienkiewicz przynosi nam uspokojenie... On tak działa: wyprowadza czytelnika ze świata rzeczywistego i każe mu się osiedlić w innym, obcym nam. Nic więc dziwnego, iż towarzystwo Skrzetuskich, Podbipiętów, Zagłobów, Bohunów itd. bardzo przypada do smaku". Ba, idzie jeszcze dalej: „Utwory Sienkiewicza są to budynki trwalsze, aniżeli prace Prusa i Świętochowskiego. Zwłaszcza „Ogniem i mieczem" wypracował autor w jakiejś chwili życia niezmiernie pomyślnej dla twórczości i płodności autorskiej". W ustach postępowca, to jest już gloryfikacja, na którą pozwala sobie Dygasiński dlatego, że — jak słusznie twierdził — Sienkiewicza „przeceniło stronnictwo zachowawcze, a nie doceniło postępowe" („Myśli luźne o konserwatyzmie i postępie", „Wędrowiec", 1886). Podobnie znamienny głos, głos niemniej rewelacyjny, wyszedł i ze strony konserwatystów: wspomniany już krytyk Dzieduszycki w obszernym studium dowodził, że powieść Sienkiewicza nie ma nic wspólnego z realizmem, że jednego prawdziwego rysu trudno się w niej dopatrzyć, a jednak jest piękna, jest pełna uroku i spełnia całkowicie swe artystyczne zadania.

A Prus? Czy jemu świat baśni obcy był zupełnie? Przypomnijmy sobie urywek z „Lalki":

Wokulski „zaczął czytać książki, znane mu jeszcze z epoki dzieciństwa, albo z piwnicy Hopfera. Z niewymownym wzruszeniem odświeżał w pamięci „Żywot św. Genowefy", „Różę z Tannenburgu", „Rinaldiniego", „Robinzona Kruzoe", a nareszcie — „Tysiąc i jedną nocy". Znowu zdawało mu się, że już nie istnieje czas ani rzeczywistość i że jego raniona dusza, uciekłszy z ziemi, błądzi po jakichś czarodziejskich krainach, gdzie biją tylko szlachetne serca, gdzie podłość nie stroi się w maskę obłudy, gdzie rządzi wieczna sprawiedliwość, kojąca bóle i nagradzająca krzywdy..."

„I tu uderzył go jeden dziwny szczegół. Kiedy z własnej literatury wyniósł złudzenia, które zakończyły się rozkładem jego duszy — ukojenie i spokój znajdował tylko w literaturach obcych".

Tymczasem istniała powieść polska, w której na pozór

tylko czytelnik obcował z rzeczywistością, a właściwie „uciekłszy z ziemi, błądził po jakichś czarodziejskich krainach“. Prus jednak w swej pasji realizmu nie chciał się zgodzić, by w stosunku do przeszłości narodowej, do wieku XVII szczególnie, można było zastosować ton baśni. Chyba jednak ten ton dostrzegał, skoro tak między innymi formułuje jeden z zarzutów skierowanych do Longinusa: „W życiu nic nie jest niemożliwym, mógł więc istnieć podobny, chociaż nie tak silny ścinacz głów; zresztą znane są tego rodzaju śluby. Niemniej jednak Podbipięta jest figurą nie realną, ale jakąś legendową, olbrzymem z bajki“.

O to właśnie chodziło! Prus więc w poczuciu sprawiedliwości i prawdy dziejowej odsunął tylko od siebie i odsunąć chciał od społeczeństwa „Ogniem i mieczem“ jako jedno ze źródeł ukojenia.

Ale i on zmienił swe stanowisko, i on porzucił w pewnym momencie styl realizmu w powieści („Faraon“). Toteż gdy w roku 1896 Przyborowski w swej „Starej i młodej prasie“ ponowił ataki na Sienkiewicza, Prus zdecydowanie stanął w jego obronie:

„Sienkiewicza — pisał w Nr. 340 „Kuriera Codziennego“— nie można zaliczać do jakiejkolwiek „prasy“, gdyż — jest to wielki artysta. Tacy zaś ludzie nie noszą barwy stronnictw, ale sami nadają barwę swej epoce“.

„Sienkiewicz nie należał do żadnej partii, gdyż partie szukają „użyteczności“, a on, jako artysta — szukał tylko piękna“.

Znalazł je w przeszłości, do której właśnie zwrócił się wiedziony wyłącznie nakazem artysty („Wiem... od dra Dobrskiego, że jeszcze w gimnazjum Sienkiewicz miewał widzenia skrzydlatych rycerzy i ich bojowych trudów, które później skrystalizowały się w „Trylogii“). Osiągnął tu sukces wyjątkowy: całe społeczeństwo wciągnął w orbitę swoich wizji.

„Pomysły swoje i widzenia swoje opisuje takim stylem, że czytają go nie tylko ludzie inteligentni i dorośli, ale — służące, chłopi i dzieci...

„Oto jest fakt prawdziwy, który dosadniej charakteryzuje twórczość Sienkiewicza, aniżeli niejedna krytyka“.

Artyzm „Trylogii“ skłonił z czasem przed Sienkiewiczem nawet zaciętych jego przeciwników, pozytywistów.

JULIAN KRZYŻANOWSKI

ROMANA ZMORSKIEGO „SOBOTNIA GÓRA"

PAMIĘCI IRENY

1. Kiedy jak kiedy i gdzie jak gdzie, ale teraz i tutaj warto przypomnieć niedużą książczynę, przed stu niemal laty wydaną we Wrocławiu przez Z. Schlettera. Tytuł jej brzmiał: „Podania i baśni ludu na Mazowszu (z dodaniem kilku szląskich i wielkopolskich) spisał Roman Zamarski", tak zaś oznaczone dziełko Zmorskiego nosiło datę 1852. W pół wieku później doczekało się ono wznowienia w „Bibliotece dzieł wyborowych" (Warszawa 1902), w postaci jednak obciętej i nie uwydatniającej całej swoistej wymowy tego zbiorku. Znakomity folklorysta ówczesny, Jan Karłowicz, przesadnie oceniający zdobycze etnografii na progu nowego stulecia, w przedmowie do reedycji z dobrotliwym, ale nieco lekceważącym wyrozumieniem spojrzał na komentatorską pracę Zmorskiego i opuścił ją, nie przypuszczając, że uwagi romantycznego zbieracza mogą mieć doniosłość nie mniejszą, aniżeli opatrzone nimi teksty.

Dzisiaj, po upływie nowego półwiecza, skłonni jesteśmy bardziej pobłażliwie odnieść się do naiwnostek poety-folklorysty i zapalonego szermierza spraw Słowiańszczyzny zachodniej, pomni, iż nauka, którą uprawiał, była podówczas w powijakach, że gromadziła cenne nieraz dane, jakkolwiek nie zawsze umiała wyciągnąć z nich poprawne wnioski. Naiwnostki te nie przeszkadzają dostrzec ani rozległej wiedzy Zmorskiego, zdobytej w terenie, w czasie wieloletniej włóczęgi po Mazowszu, Wielkopolsce, całym Śląsku, Łużycach i Pomorzu, nie mówiąc już o późniejszych wędrówkach bałkańskich, — ani pasji poznawczej pisarza, sięgającego do źródeł naukowych,

o których u nas głucho było w połowie wieku XIX, — ani wreszcie umiłowania zagadnień, które w pracach swych przedstawiał, czy przynajmniej sygnalizował. Przyszły historyk naszej etnografii, zwłaszcza folklorystyki polskiej, wyznaczy Zmorskiemu miejsce należne mu w obu tych dziedzinach. Jakie ono zaś będzie, ogólnikowo wskazać można, przyjrzawszy się „podaniu", które pisarz wysunął na czoło swego zbiorku, a któremu nadał tytuł „Sobotnia góra".

2. „Sobotnia góra" jest bajką o „Wyprawie po żywą wodę", żywą, bo przywracającą życie zmarłym. Treść jej jest taka:

Staruszka umiera nagle i pozostawia trzech synów: uczonego organistę, dzielnego rycerza i pracowitego chłopa, który w opinii braci uchodzi za głupca. O pomoc zwracają się oni do Mądrej, która przybywa zbyt późno, by zmarłą uratować; poruszona jednak rozpaczą młodzieńców, wskazuje im środek niezwykły: wodę żywą na szczycie Sobotniej góry, uprzedza jednak, iż wyprawa po to magiczne lekarstwo grozi śmiałkowi zagładą. Średni brat, jak przystało na wojaka, nie odstrasza się niebezpieczeństwem, rusza w drogę i w umówionym dniu nie wraca. Starszy odeń uczony organista, zasięgnąwszy rady u Mądrej, wyprawia się i również nie wraca. Wówczas najmłodszy z synów wdowy, wysłuchawszy uwag Mądrej, zbrojny w kosę, podejmuje niebezpieczną podróż. W czasie wędrówki dzielnie zwalcza wszelkie pokusy: nie daje się skłonić do obejrzenia się, do zmiany drogi gorszej na lepszą, ni zastraszyć pogoni, która do nóg mu dopada, czy pożarowi, który mu drogę zagradza. Zabiwszy kosą smoka, u szczytu góry mija owoce, którymi mógłby zaspokoić głód, obojętnie przechodzi obok skarbów, nie uwodzi go widok orszaku dziewcząt kusicielek. Po pokonaniu tych przeszkód dociera na wierzchołku góry do tajemniczego źródła, pokrzepia się wodą żywą, czerpie ją w dzban otrzymany od złotego sokoła, za wskazówką srebrnego drzewa z gałęzi jego sporządza kropidło i w drodze powrotnej przy jego pomocy ożywia tłumy skamieniałych poszukiwaczy cudownego leku, wśród nich i dwóch własnych braci. Przybywszy do domu, przywraca życie matce i — porzucony przez niezadowolonych braci — obejmuje rządy nad miastem, które powstało z jego wioski rodzinnej, zaludnionej wskrzeszonymi przezeń gromadami.

Typowość tak ujętej bajki nie budzi najmniejszej wątpliwości. Czy jednak jest to naprawdę bajka ludowa?

3. Rzut oka na międzynarodowy układ bajek daje odpowiedź wystarczającą. „Sobotnia góra" jest mianowicie wariantem wątku „Wyprawa po żywą wodę" (T 551), którego ustrój schematycznie tak się przedstawia: [1])

(a) Trzej synowie wyruszają kolejno po wodę życia, (b) dla chorego ojca lub (c) zmarłej matki i (d) dwaj starsi kamienieją lub dostają się na manowce, (d_1) są bowiem nieuprzejmi dla spotkanych zwierząt, (d_2: starców, staruszek), jedynie (e) najmłodszy, pokonawszy strachy i pokusy, dociera do źródła, zabraną wodą ożywia braci i leczy (wskrzesza) chorego (zmarłego) ojca (matkę).

„Sobotnia góra", wykazująca motywy acde, jest więc niewątpliwym odtworzeniem wątku bajkowego, należącego do zasobu powszechnie znanych baśni ludowych. Spotykamy go tedy w folklorze niemieckim („Das Wasser des Lebens" w zbiorze Grimmów), znają go ludy skandynawskie, Szkocja i Irlandia, Francja, Włochy, Hiszpania i Portugalia, Grecja i Rumunia, jest on pospolity również u Słowian, zapisano go bowiem w Serbii, Łużycach, Czechach, Słowaczyźnie i Polsce, nadto zawierają go zbiory bajek rosyjskich i ukraińskich. Ludami bałtyckimi, Węgrami i Cyganami zamknąć można tę listę w ramach Europy, zaznaczyć jednak warto, iż omawiany wątek występuje również u ludów azjatyckich i afrykańskich.[2]) Tutaj, rzecz prosta, interesuje nas przede wszystkim Polska. W swoich materiałach — prócz Zmorskiego -- znajduję 6 wariantów kaszubskich z okolic Pucka, Wejherowa, Człuchowa, Kościerzyny i Chojnic,[3]) oraz jeden z Krakowskiego.[4])

Kompendium Boltego i Polívki nie podaje wariantów kaszubskich, pojawiły się one bowiem później, wymienia natomiast kilka innych, których tutaj nie biorę w rachubę. Pochodzi to stąd, że T 551 („Wyprawa po żywą wodę") krzyżuje się niejednokrotnie z wątkami pokrewnymi, jak T 550 („Ptak zło-

---

[1]) Aarne-Thompson: The Types of the Folk-Tale, FFC 74 s. 90.

[2]) Bolte-Polivka: Anmerkungen 2, 396—9.

[3]) Lorentz F.: Teksty pomorskie Nr. 261, 109, 914, 816, 869. Niektóre z nich wydawca poprzednio ogłosił w „Gryfie".

[4]) Kolberg: Lud 8, 69 Nr. 27.

topióry") i inne baśnie osnute na wspólnym motywie poszukiwania magicznych leków, wskutek czego systematyka i rozgraniczenie danych wariantów nie należą do zadań łatwych.

Materiał polski jest zbyt ubogi, by na jego zasadzie można sobie było pozwolić na wnioski, dotyczące choćby miejsca pochodzenia wariantu Zmorskiego. Na szczęście wskazuje je ogólnikowo jego komentarz w wydaniu wrocławskim. Oto oświadcza on krótko i węzłowato: „O ile wiedzieć mogę, podanie przeze mnie spisane ogranicza się na samym tylko Mazowszu", nazywa je „mazowiecką baśnią" i dodaje, że na terytorium tym słyszał ją kilkanaście razy.

Dla czytelnika z pewną wyobraźnią w konstatacji tej mogłoby tkwić pewne rozczarowanie. Skoro się wie, że na placach targowych Wrocławia jeszcze ok. r. 1880 rozbrzmiewał język polski, dostawcy bowiem jarzyn i nabiału pochodzili z polskich wsi z okolicy, miałoby się ochotę przypuścić, że Zmorski mógł zasłyszeć baśń o Sobotniej górze gdzieś nad Odrą. Albo też przypuścić by można, że wywodzi się ona z Łużyc, tam bowiem około r. 1850 autor „Podań i baśni" przeprowadzał badania folklorystyczne w towarzystwie J. E. Smolera, jednego z pionierów odrodzenia narodowego Łużyczan i tam w Budziszynie próbował wydawać czasopismo „Stadło" (1849) [5]). Ostatni domysł jest tym bardziej pociągający, że w zbiorze bajek łużyckich istnieje również nasz wątek w wariancie niemal identycznym z Grimmowskim [6]). Oba zaś domysły narzucają się w sposób naturalny człowiekowi, który wymienioną w baśni Sobotnią górę radby zidentyfikować z śląską Sobótką, wznoszącą się obok Świdnicy, a widoczną z południowych przedmieść Wrocławia. Wobec wyraźnego oświadczenia Zmorskiego domysły te upadają, na rozczarowanie jednak w naszym wypadku nie ma miejsca.

Istotnie bowiem chodzi o Sobótkę! Folklorystycznym mianowicie zainteresowaniom i folklorystycznej wiedzy Zmorskiego zawdzięczamy dwie wiadomości: pierwszą, że w spisanym czy przynajmniej zużytkowanym przez niego wariancie bajki ludowej była istotnie mowa o Sobotniej górze, oraz drugą, że

---

[5]) Francew W. A.: Polskij sławianofił R. Zmorskij, Praha 1919 s. 5.
[6]) zob. niżej Weckenstedt.

w jego przekonaniu nazwa ta dotyczyła właśnie Sobótki śląskiej.

Nie orientując się, iż ceniona przezeń bajka jest identyczna z „Wyprawą po żywą wodę“, poczytywał on swój wariant za unikat, bo w „zbiorach powieści gminnych innych ludów, zwłaszcza słowiańskich, nie znalazł przecież w żadnym podobnego naszemu podania“ [7]), w wariancie swym zaś, bardzo mocno zaakcentował jego szczegół topograficzny, pisząc:

> Co do samej nazwy Sobotniej Góry, ta jest rzadszą jeszcze niźli powieść cała; kiedy tę po kilkanaście słyszałem razy, tamtą ledwie raz lub dwa przywiedziono. — Przez niejaki czas miałem nazwę tę za dowolną lub przypadkową, bez istotnego znaczenia; dzisiaj innego jestem mniemania. — Przypadkowość i dowolność tam tylko w badaniu tradycji przypuszczać się godzi, gdzie rozsądnie nie można dla niej wskazać innej podstawy. Ale nazwisko Sobotniej Góry, Sobótki, od niepamiętnych czasów nosiła znakomita, w polskim niegdyś Szląsku, o kilka mil po za Wrocławiem położona góra, — dotąd Sobótką od Polaków, Zobtenberg od Niemców zwana. — Tradycja i kronikarskie wzmianki wspominają o niej, jako o szerocę czczonej niegdyś, — tak że od jej posiadania cały Szląsk świętej ziemi dostawał nazwanie. Jednoznaczność nazwiska jej z nazwą głównego święta starosłowiańskiego: Sobótki, podaje też przeważny wysokiego jej uczczenia dowód. — Wobec więc takowych danych mniej krytycznym byłoby przypuszczenie dowolności, niżeli uznanie we wzmiance Sobotniej Góry, w mazowieckiej baśni, przetrwałego wieki odgłosu czci niegdyś szląskiej Sobótce powszechnie oddawanej. [8])

Rozumowaniu temu nic się nie da zarzucić; stanowisko Zmorskiego — o ile chodzi o kultowy charakter Sobótki — pokrywa się z opiniami nowoczesnej etnografii, nawet niemieckiej [9]).

Słowem „Sobotnia góra“ okazuje się — wedle wszelkiego prawdopodobieństwa — bajką mazowiecką o tajemniczością okrytej górze śląskiej. Jak to się stało, iż wieści o Sobótce dotarły aż nad Wisłę, dzisiaj odpowiedzieć nie umiemy, rozumiemy jednak zupełnie podziw Zmorskiego, gdy zetknął się z opowieścią ludową, którą poczytywał za twór bardzo archa-

---

[7]) Podania i baśni, 19.
[8]) j. w. 24.
[9]) Klapper J.: Schlesische Volkskunde, 13, 46, 227.

iczny, pobrzmiewający pogłosami czasów pogańskich i z tego właśnie tytułu wyznaczył jej w swej książce miejsce naczelne.

4. We wspomnianym wstępie do reedycji warszawskiej Karłowicz słusznie zwrócił uwagę, że baśń o Sobotniej górze, podobnie zresztą jak i inne teksty Zmorskiego i jego rówieśników, nie jest fonograficznie wiernym odtworzeniem opowiadania ludowego, lecz jego literacką transkrypcją. Nie tail tego sam Zmorski, skoro tak tę rzecz ujmował:

...Czując się żywą ludu swego częścią, zachowałem sobie zupełną swobodę w szczegółach ubocznych lub obojętnych. Wprowadziłem do niektórych powieści akcesoria i koloryt właściwy czasom, do których prawdopodobnie rzecz bajki odnieść by się dała. [10])

Mówiąc po dzisiejszemu, Zmorski bajki swe stylizował, a uwaga ta w pierwszym rzędzie dotyczy „Sobotniej góry", przy czym wysunięcie jej na pierwsze miejsce w zbiorku nakazywało szczególną dbałość o jej stronę artystyczną.

Istotnie bajka otrzymała stylizację i to — powiedzmy odrazu — stylizację balladową, o pewnym zabarwieniu parabolicznym.

Obserwując jej właściwości stylistyczne, spostrzega się z miejsca, iż pod piórem autora „Wieży siedmiu wodzów" materia baśniowa płynie tokiem wyraźnie rytmicznym, że całe jej partie zbudowane są z regularnych ośmiozgłoskowców nierymowanych. Raz zresztą pisarz wyraźnie uwydatnił tę miarę, przeplatając rymowane ośmiozgłoskowce żeńskie również rymowanymi siedmiozgłoskowcami męskimi; srebrne drzewo mianowicie rosnące nad źródłem przemawia do wdowiego syna:

Weźmij dzban ten, chłopcze młody!
Naczerp z zdroju żywej wody,
Gałąź ze mnie sobie złom
I powracaj zdrów do dom.

Ogół jednakowoż ustępów rytmicznych zrodzić się musiał bezwiednie, tam zwłaszcza, gdzie sam charakter wydarzeń żywo przemawiał do wyobraźni poety romantycznego. Oto parę przykładów. Bohater rusza w drogę:

---

[10]) Podania i baśni XIII.

Przez trzy rzeki się przeprawił,
przez trzy wielkie przeszedł bory,
na trzeci dzień o zachodzie
słońca stanął pod Sobotnią
górą . . . .
. . . .
Wdowi syn podumał chwilę,
wspomniał na matkę swą martwą
i wziąwszy Boga na pomoc
zaczął się drapać ku górze.
I darł się coraz to dalej,
nie dbając na ostre skały,
co mu stopy kaleczyły,
na gadziny jadowite,
co mu nogi obwijały...
ani na zielska trujące
. . . .

Podobnie w czarownych ogrodach na szczycie skały:

I znów ledwie wyszła chwila,
posłyszy cudną muzykę
i śpiew jakby stu słowików,
a przez rozwarte na oścież
w boku opoki podwoje
świeci się sala złocista.
Wśród niej po miękkich kobiercach
dziesięć dziewic urodziwych
pląsa . . . .

Ustępy te, w tekście Zmorskiego drukowane *in continuo*, przechodzą w człony innej długości, zazwyczaj dziewięcio- i dziesięciozgłoskowe; całość tedy „Sobotniej góry" ujęta jest zupełnie wyraźnie w prozie rytmicznej. Do spotęgowania stworzonego w ten sposób nastroju poetyckiego przyczynia się również leciuchna archaizacja, mowę bowiem potoczną swych czasów autor inkrustuje wyrazami w rodzaju: „alić", „ścież", „łomić" itd.

Tym elementom stylistycznym odpowiada w utworze Zmorskiego ustrój balladowy raczej niż baśniowy. Gdy bowiem bajka, zwłaszcza baśń, odznacza się zazwyczaj tokiem epickim, balladę cechuje dramatyczność. Pierwsza lubuje się w „wałkowaniu" takich czy innych szczegółów i nie cofa się przed ich wielokrotnym powtarzaniem, druga natomiast po-

mija je, pozostawiając ich dopełnienie wyobraźni czy choćby domyślności czytelnika. We wspomnianym poprzednio wariancie łużyckim trzej królewicze wyruszają kolejno po wodę dla chorego ojca. Najstarszy spotyka po drodze jakiegoś człowieczka, na jego pytanie rzuca niegrzeczną odpowiedź i jedzie dalej. „Ale im dalej jechał, tym bardziej droga się zwężała, aż wreszcie dotarł do mrocznego wąwozu, w którym nie mógł poruszyć się ni wprzód, ni wstecz i musiał w nim zostać. Gdy najstarszy królewicz długo nie wracał, drugi wybrał się w drogę. Ale i jemu nie powiodło się lepiej, i jego również człowieczek zamknął w tym samym wąwozie.“ [11]) W wariancie Grimmów przygoda drugiego królewicza przedstawiona jest jeszcze szerzej, powtarza bowiem dokładnie pierwszą.

Do innej metody uciekł się Zmorski. Brat rycerz wyjeżdża, umówiony tydzień dobiega do końca, a „żołnierza znikąd ni widu, ni słychu“. Teraz rusza uczony brat organista, po tygodniu „ni go widu, ni go słychu“. Co się z nimi stało, na razie nie wiadomo. Dopiero dzieje wyprawy trzeciego brata, chłopa, szczegółowo zapoznają nas z trudnościami czyhającymi na poszukiwacza wody żywej, dopiero też tutaj autor puszcza wodze swadzie epickiej w opisach, częściowo przytoczonych poprzednio ze względu na ich tok rytmiczny.

5. Warianty baśni o „Wyprawie po żywą wodę“ zawierają zazwyczaj pod koniec obszernie rozbudowany motyw antagonizmu trzech braci. Dwaj niefortunni poszukiwacze cudownego lekarstwa postępują zdradziecko z bratem najmłodszym, który istotnie żywą wodę zdobył, zabijają go lub więżą, zgodnie jednak z konwencją moralną panującą w świecie bajki, pokrzywdzony bohater odzyskuje życie czy wolność i otrzymuje tron po ojcu, zdrajców zaś spotyka zasłużona kara. Nie mam pewności, czy motyw ten jest integralnym składnikiem omawianego wątku, czy też domieszką heterogeniczną, zapożyczoną z wątków pokrewnych. I jedno i drugie jest równie prawdopodobne. Motyw ten jest jednak tak pospolity, iż prawdopodobnie jego obecność utrudniła Zmorskiemu identyfikację „Sobotniej góry“ z jej znanymi podówczas wariantami obcymi i wywołała przytoczone poprzednio jego oświadczenie.

Przypuszczać wolno, iż w znanych mu wariantach mazo-

---

[11]) Veckenstedt E.: Wendische Sagen, Maerchen, 1880, s. 222.

wieckich motyw ten był jedynie zaznaczony i tym by się tłumaczyła jego szczątkowość w ujęciu naszego pisarza. Zmorski bowiem potraktował go krótko, pisząc w epilogu o uciesze po wskrzeszeniu staruszki:

> Były tam przecież dwie dusze, co nie dzieliły powszechnej radości. Byli to obaj synowie zmartwychwzbudzonej wdowy, — którzy znieść tego nie mogli, że najgłupszy brat ich dokazał, czego oni, mądrzy nie zdołali. — Markocąc sobie stąd strasznie, a nie chcąc patrzeć na cześć braterską i szczęście, odeszli milczkiem ze swojej wioski i poszli służyć w obcej gdzieś sadybie. — Tam organiście, że nie zbywało na mędrszych od niego, gnój w pole wozić kazano; rycerz zaś zginął w bójce o nie swoją sprawę.

To nieco pogardliwe załatwienie sprawy dwu braci starszych ma swe dobre uzasadnienie w sposobie ich ujęcia w bajce, ujęcie zaś z kolei odbija się na jej tonie podstawowym, jej ideologii. Występuje ono już na wstępie, gdzie dowiadujemy się, że staruszka miała trzech synów.

> A był każdy z tych synów innego rzemiosła. Najstarszy był organistą przy parafialnym kościele, wielce mądrym i uczonym, że czytał na każdej książce, nawet z pisanego, i podobno że sam by mógł kantyczki składać: był przeto w wielkiej powadze u wsi całej, — ba! i u samego plebana. — Drugi, średni, sługiwał wojskowo i był rycerz bardzo zacny; tułając się zaś po różnych krainach napatrzał się i nasłuchał nie mało takowych rzeczy, o których nikt dotąd doma jako żyw nie słyszał: i przeto także miał szacunek ludzki, jako rozumny a wojenny mąż. — Najmłodszy brat był sobie po staremu chłopem, orząc ziemię w pocie czoła, jako ojce jego przed tym, i wierząc w szczerości ducha, wszystko co oni wierzyli, — ani dbając na mądrość brata organisty, ani na nowiny żołnierza: dla czego też u obojga w niewielkiej stał cenie i głupcem od nich zwan był.

Zgodnie z tym brat średni, rycerz, nie bez buty pierwszy rusza na Sobotnią górę. Drugi, mędrek, spostponowawszy rzekomego głupca, robi to samo. Gdy obaj przepadli, postanawia iść trzeci.

> Zafrasował się syn wdowi bardzo nad brata wtórego utratą; ale nie wiele myślący biegł co tchu do dom i wziąwszy bułkę chleba do opałki, kosę sobie nastaliwszy, przewiesił je przez ramiona: i poszedł ku południowi słońca. —

Broń wzięta okazuje się przydatniejsza od chleba, który w innych wariantach ułatwia wędrowcowi dotarcie do celu, rzucony bowiem zwierzętom u bramy odwraca ich uwagę od przybysza. Syn wdowi, po przebyciu przeszkód wstępnych, staje u wrót tunelu, wiodącego na szczyt góry, u wejścia do smoczej jamy, strzeżonej przez jej mieszkańca, siedmiogłowego potwora. Nieprzerażony jego widokiem kosynier (relacja znowuż toczy się rytmicznie)

siedem razy kosą świsnął,
co ciął, to padnie łeb smoczy
i krwią pluszcząc w dół się toczy...

Nic dziwnego, że zabójca smoka i wskrzesiciel zmarłej matki oraz tłumu skamieniałych, zdobywa powszechne uznanie i miłość i ostatecznie „żył szczęśliwie, panując mnogiemu i wdzięcznemu Ludowi" — jak głosi ostatnie zdanie „Sobotniej góry".

Skromny oracz-bohater, postponowany przez braci, dufnych w swą wątpliwą siłę ramienia czy mózgu, chłop zbrojny w kosę, która zabija smoka, i wskrzesiciel wspólnej matki — ma w „Sobotniej górze" swoistą wymowę, mniej zrozumiałą dzisiaj, aniżeli przed stu laty, dla pierwszych czytelników „Podań i baśni". Zrodziły się one bowiem w atmosferze romantyzmu, tej samej, która równocześnie wydała „Króla zamczyska" Goszczyńskiego oraz Norwidowego „Krakusa", osnutego — by dodać nawiasem — na tym samym wątku baśniowym[12]). Była to atmosfera egzaltacji polityczno-społecznej, nie rozładowanej w „wiośnie ludów", gdy dla zwolenników Towarzystwa Demokratycznego wyraz „Lud" miał sens niemal mistyczny, wykładnikiem zaś jego był kosynier kościuszkowski. Zmorski, żarliwy demokrata-ludowiec, prawiąc o przygodach „wdowiego syna", stawał się we własnym przekonaniu „ludu płomiennym językiem", w wątku tradycyjnym, prastarym, jak sądził, sięgającym czasów prehistorycznych, doszukiwał się ukrytego znaczenia, rewelacji spraw zamierzchłych a zarazem ważkich dla życia bieżącego. Przyjaciel Edwarda Dembowskiego, wierzący, iż o przyszłości Polski lud stanowić będzie, wierze tej dawał wyraz w parabolicznym ujęciu postaci „wdowiego syna", wy-

[12]) Por. moje „Paralele", 1935, s. 167 nst.

kazującym pewne analogie z parabolą „Ksiąg pielgrzymstwa polskiego" o kobiecie w letargu. Innymi słowy Zmorski w „Sobotniej górze" uderzał w ton wieszczy, jak się to podówczas w poezji naszej praktykowało.

I jak się to nieraz przy użyciu tego właśnie tonu zdarza, przyszłość miała w pewien sposób potwierdzić nadzieje i poglądy poety. Doszukując się jakichś ukrytych związków między śląską Sobótką a dalekim Mazowszem, na którym wieści o niej znalazł, bezwiednie wskazywał na szlaki, po których w sto lat później potoczyć się miały koła historii. Może nawet nie całkiem bezwiednie. W czasach bowiem, gdy myśl polityczna poezji emigracyjnej kierowała się wyłącznie ku kresom wschodnim i ich losom, ten Mazur, żywo zainteresowany Słowiańszczyzną zachodnią, pisał dla swego budziszyńskiego „Stadła" (1849) wiersz o orle białym, gdzie mówił [13]):

I pójdziem za nim znów w imię słowiańskiej wolności
Zawieść bój — gdzieś u błękitnej Odry:
Aż od krwi nurt jej sczerwienieje modry,
Aż zielony zbieleje brzeg od trupich kości.

W kręgu wyobrażeń, którymi dźwięczy ta gromka zapowiedź, zwycięstwo odniesione na Sobotniej górze przez zbrojnego w narzędzie swej pracy chłopa, uzyskuje swój sens właściwy — i tym właśnie tłumaczy się potrzeba przypomnienia Romana Zmorskiego jako autora „Podań i baśni".

---

[13]) Cyt. za Francewem, s. 13.

„PODOBNY DO YORYKA"

1

Dnia 26 października 1824 r. Józef Kalasanty Szaniawski na rękopisie Fryderyka Skarbka „Podróż bez celu" położył słowa przyzwalające: „Wolno drukować". Uczynił to bez zapału, od dawna niechętny autorowi. Patrząc na te dwa zeszyty, które za chwilę miały odejść do drukarni Natana Glücksberga, cenzor Szaniawski szukał przyczyny do grymasów. Bohater książki? Jak się nazywa bohater książki? Nie wiedział.

Wprawdzie sługa Paweł, który towarzyszy „Podróży bez celu", obyczajem starej komedii powiedział pannie garderobianej, „jak się (jego) Pan nazywa". Ale panna garderobiana, inaczej niż w teatrze, przechowała to w sekrecie. Później i sam bohater „prześlabizował wyraźnie" swoje nazwisko przed mężem Matyldy, ufając jeszcze, że to się na co przyda w romansie, który zawiązywał. Ale czytelnik nie usłyszał nic z tego głoskowania. I cenzor Szaniawski, gdy porządkował wrażenia z uważnej lektury, imię bohatera tej dosyć dziwnej książki poznał z peryfrazy, „iż podobny do Yoryka"...

Czytelnicy powieści, gdy niewiele później ukazała się drukiem, rozumieli tę aluzję bezbłędnie. Rozpoczynając swoją „Podróż bez celu", bohater „podobny do Yoryka" kładł na dno kuferka „jednę xiążkę", która choć nie nazwana z tytułu, nie budziła wątpliwości. Była to od pierwszego wejrzenia „Podróż uczuciowa Yoricka po Francji i Włoszech" Lawrence'a Sterne'a, jeśli nie w wydaniu oryginalnym (editio princeps 1768), to w przekładzie polskim, czytanym gorliwie od r. 1817. Od chwili, gdy ta książka znalazła się w kuferku Fryderyka

Skarbka, wszystko stało się jasne. „Podróż bez celu“ miała prowadzić przez prowincje śmiechu i refleksji, nawiedzane poprzednio przez Sterne'a, wielkiego przewodnika w turystyce po świecie.

Lecą później przez ręce Pawła, gdy pakuje swojego pana, przedmioty różnego rodzaju i przeznaczenia: suknie i bielizna, „oto jest mój dziennik podróżny, to pudełko z farbami i pędzlami, to teka do rysunków, ten pęczek piór, scyzoryk, ołówki“. Ale cały bagaż, ładowany szybko i bezładnie, poprzedziła tamta książka, najważniejsza. Co prawda, nie jedyna. Bo gdy kufer stał wypełniony po brzegi, podróżny powiedział do służącego:

— Włóż jeszcze tę parę xiążek...

Ale i tym razem wystarczyło chwili uwagi, by określić ich tytuły. Była wśród nich, prócz „niezrównanego Sterna“, powieść pisarza francuskiego, „który podróż około pokoju napisał“. To Xavier de Maistre „Voyage autour de ma chambre“ (1794). Okaże się niebawem, że jest to książka do podróży, którą łatwo wyszydzić lub aprobować w miarę potrzeby. W tej samej wiązce druków znalazł się „Diabeł kulawy“ (1707) Le Sage'a, który przy stosownej okazji zacznie zachęcać polskiego Yoryka, by odbył niedyskretną wędrówkę po wszystkich oknach wrocławskiego hotelu. Gdyby Paweł rozkładał biblioteczkę swego pana nieco później i z większą pedanterią, znalazłyby się w niej także: Jędrzeja Śniadeckiego „Filozoficzno-próżniacka podróż po bruku“ (1818), zamierzona powieść Ludmira „Ludmir szalony czyli Bohater i autor w jednej osobie“, o której będzie mowa w „Panu Jowialskim“ (1832), Kraszewskiego „Podróż po mej szkatułce“ (1834), może nawet nieznanego literata „Podróż po ziarnku piasku“, którą Kraszewski przedrzeźniał, nade wszystko „Trzy po trzy“ Aleksandra Fredry“ (ok. 1843)... Szczęściem Paweł nie okazał się kolekcjonerem: zamknął wieko kufra bez troski o komplet biblioteki.

Cały zasób licznych aluzji i nawiązań do literatury współczesnej na kartach „Podróży bez celu“ określa odrazu rodzaj literacki, do którego książka należy: naśladuje Sterne'a, jak potrafi. Ten mało ambitny stan rzeczy potwierdził po latach sam Skarbek w „Pamiętnikach“. Sterne zaciążył nad jego młodością pisarską i w ciągu lat kilku wodził piórem profesora ekonomii politycznej w Uniwersytecie Warszawskim. „Podobny

do Yoryka“ mówi z pewną rezygnacją o pisarzach, „którzy przez naśladowanie swoje dowiedli, jak trudna była droga, po której (Sterne)... z taką łatwością chodził“. Nikt temu nie zaprzeczył.

Szlak „Podróży uczuciowej“ przemierzył Francję i Włochy. „Podróż bez celu“ prowadzi przez gościńce Polski, Śląska, Saksonii — w odmiennym kraju i pejzażu. Ale metoda podróżowania, kompozycja, opis — wszystko u Skarbka wzorowane na mistrzu. Naśladownictwo wiąże tutaj drogi i spojrzenia.

W książce, gdzie nieustanna refleksja łączy się z przedstawieniem treści, musiała znaleźć się również teoria podróży. „Podobny do Yoryka“, na przekór temu, że książki kartkuje często i chętnie, nawet w podróży, oznajmia z zapałem, że książki mu nie wystarczają.

> Trzeba się koniecznie odrywać niekiedy od martwych liter, od teorii, prawideł i ujmujących opisów. Trzeba zamiast rozmyślania nad doskonałością umieć patrzeć na niedoskonałość, oswajać się z prostotą i z głupstwem, przypatrywać się naturze i ludziom takim, jakimi są, a nie jakbyśmy ich mieć chcieli...

Okazuje się odrazu, że podróż pozornie bez celu posiada swój cel poznawczy, że forma błaha okrywa tutaj zamiar badania świata. Ale nie sam umysł pracuje w samotności wędrówki. Na równi z władzami intelektu pilny obserwator życia uzbroił się w uczucie. Tak prawdopodobnie rozumie harmonię własnej osobowości, choć czytelnik z trudem równoważy elementy refleksji i sentymentalizm w tej kapryśnej książce. Bo oto nowe wyznanie nieopodal:

> ...iż podobny do Yoryka, tym się tylko w całej mojej wędrówce zajmuję, co do czucia mego przemawia, że nie otwieram ani ust ani oczu, żeby się nad arcydziełem człowieka zdumiewać; lub po murach i papierach pomników niedorzeczności i złości jego szukać, lecz że w ludziach i w otaczającej ich naturze chcę śledzić tych znamion piękności, którymi Twórca wszystkie dzieła swoje naznaczył, i pokrzepiać ciągle umysł widokiem dobrego i pięknego.

Żeby przerwać wszystkie te wzniosłości, trzeba zauważyć, że słowa ostatnie wypowiedział podróżny w rozmowie z piękną Matyldą. Jakoż celu dopięły: „uczyniły (na niej)

szczególniejsze wrażenie". Z kokieterią, właściwą młodym autorom, gdy go Matylda zagadnęła ciekawie:

— Ogłosisz może kiedyś drukiem tę podróż twoją? — odpowiedział z galanterią:

— Wyznaję, iż się może tej pokusie nie oprę...

Wówczas podróż bez celu, której nie napróżno towarzyszy dziennik, prowadzony skrupulatnie, stała się w sposób naturalny — podróżą literacką.

Sama podróż, według zasady Sterne'a, komponuje tę książkę: turysta przemierza niefrasobliwie kraje i prowincje, zatrzymuje się gdzie chce i na jak długo zapragnie. Kiedy zniechęci go lub rozczaruje „piękność na popasie", zabawi gdzie indziej opowieść romansowa przyjaciela Wiesława. Po czym wraca „do samotności umysłowej, wsiadłszy do pojazdu".

Przygody układają się według woli. Podróż, zmiana pejzażu, ułatwione spotkania z ludźmi — wszystko nadaje myślom bohatera znamię ruchliwości pożądanej. Groteskowy towarzysz, sługa Paweł obniża wzniosłość wysłowienia. Siedząc w pojeździe, w miarę drogi, można dać komentarz wydarzeniom. Wypełniają tę podróż nieustanne soliloquia, łatwe dialogi, opowieści podróżnych, kłótnie z woźnicą, poświsty bata. Gdy dolega pojazd na resorach, choć i wybity „czerwonym safianem" (bowiem sobowtór autora podróżuje wygodnie i ze smakiem), zatrzymajmy konie i woźnicę: oto karczma.

Sterne, autor „Podróży uczuciowej", obmyślił schemat kompozycji książki dla całego pokolenia.

Co więcej, poddał również sposoby obserwacji. Uchyliwszy fabułę, jako temat, Sterne zajął czytelnika opisem życia. Zamiast patetycznych spraw i wielkich konfliktów, można patrzeć w podróży na drobiazgi. Sterne demonstruje w swoich książkach „drobiazgowy realizm" (formuła Borowego) w kreśleniu scen, postaci, charakterów. Skoro temat nikły lub motyw pospolity, trzeba wydobyć z niego — rzeczy, których się zazwyczaj nie widzi. Vive la bagatelle! — woła Yorick i wszyscy „do Yoryka podobni". „Podróż bez celu" odbywa się po kraju drobiazgów, obserwowanych ostro, z wielkim realizmem szkicu czy notatki.

Na drobiazg można patrzeć wielorako. Łatwo go uwikłać w spostrzeżenia ogólne, kapryśnie wiązane z przedmiotem,

zwłaszcza gdy pan jest filozofem, a jego sługa filozofem chłopskim. Nastrój podróży, humor, sentyment — wszystko to powleka drobiazgi napotkane lub przeżyte mgłą „sternowską". Drobiazgi wreszcie ustawiają się w podróży kontrastami: śmieszne i poważne, groteskowe i uroczyste, smutne i wesołe. Patrzcie na drobiazgi — woła Sterne z każdej stronicy swojego dzieła — zabawimy się nie najgorzej. I tak bawiło się całe stulecie.

Ale drobiazgi także trzeba ułożyć. Oto jak: nie układać wcale. Wymieszać obserwacje, opisy, uwagi własne, dialogi i monologi, przeskakiwać z przedmiotu na przedmiot, lekko lub ciężko, według woli lub umiejętności stąpania. I tak na pograniczu śmiechu i wzniosłości, zanosząc się z uciechy i wycierając w miarę potrzeby łzy kraciastą chustą pana Pawła — prowadzić „Podróż bez celu", która ma cel ukryty: wyrazić życie w notatniku podróżnym, wraz z całym bogactwem jego mimiki, gestu, prostactwa, jak leniwie toczy się gościńcem lub wypełnia nieoglądane dotąd wnętrza austerii.

„Podróż bez celu" Fryderyka Skarbka przedstawia „sternizm" naśladowczy, w swoich szkicach i pomysłach bliski oryginału, ale wątły i blady w inwencji pisarskiej, wariant wielkiego wzoru, wyraz upartej, cierpliwej lektury. Może dzieje się tak zawsze, gdy pisać powieści postanowi nie Ludmir, szaławiła fredrowski, który „podparty na ręku, słucha godzinami całymi rozmowy chłopów , żydów, furmanów", ale — ku zgorszeniu cenzora Szaniawskiego — profesor ekonomii politycznej w uniwersytecie. Profesor ekonomii „w rodzaju sternowskim"!

2

Z samej techniki Sterne'a wynika, że powieść Skarbka można ciąć nożycami i składać kartki według upodobania. I tak całość złoży się w końcu, bez żadnego przymusu. Książka, rozsypana na wielość scen, epizodów, dygresji, nie utraci nic na tym, jeśli wytniemy z niej jeden rozdział: rozdział o Wrocławiu. Na stole pisarskim Skarbka już zastaliśmy pióro i nożyce, osobliwe w tej parze narzędzia twórczości (jak właśnie u Sterne'a, jak później — choć zupełnie inaczej — u Anatola France'a).

„Podobny do Yoryka", wyłuskany z poprzednich epizodów, zgromadził już wiele doświadczeń. Najpierw upakował cały bagaż podróżny, co zajęło dziesięć stronic druku z uwagi na stan ducha turysty (portret Emilii znaleziony w papierach), długie swary ze sługą Pawłem i inne wymagania sternowskiej kompozycji. Na pierwszym zaraz postoju wikła się podróżny w przygodę romansową z piękną szynkarką, na czym nie korzysta ani „podobny do Yoryka", ani czytelnik, tylko zupełnie przelotnie — sługa Paweł („źle bronione pocałowanie"). Równie wątły materiał dają zwierzenia przyjaciela, Wiesława, który pokochał żonę leśniczego („młodą matkę, karmiącą śliczne dziecię"). Aktorstwo wędrowne, dopadnięte w Kaliszu, starym obyczajem powieściowym, wnosi do książki środowisko, niezbanalizowane jeszcze podówczas. Wszystkie te spotkania, zarówno jak męczące dialogi z Pawłem, służą wyraźnie konfrontacji dwu rzeczywistości: prawdziwej i „podobnej do Yoryka". Podróż jest bez celu, podróż prowadzi dalej.

Już przebijają przez karty Glücksberga wysokie wieże Wrocławia. Ale przedtem trzeba przekroczyć granicę Śląska.

Od godziny już szedłem pieszo przed pojazdem, wolno w piaskach postępującym; stare lasy jodłowe, przerosłe bukami, zajmowały uwagę i pocieszały oko, strapione zbyt długo trwającym widokiem piaszczystych równin i błot, które właściwą Polskę od Szląska oddzielają, czyli raczej dla jednostajności swojej granicy między tymi dwoma krainami dostrzec nie dozwalają.

— Czy to już Szląsk? — zapytałem po niemiecku przechodzącego wieśniaka, który kiwnął głową i odpowiedział po polsku:

— Nie rozumiem.

Powtórzyłem zapytanie w naszym języku, zdziwiony, że po kilkogodzinnej podróży od Ostrowa jeszcze dotychczas w Szląsku być nie miałem, kiedy ludzie po niemiecku jeszcze nie rozumieją.

— Jegomość już z milę w Szląsku ujechał — odpowiedział wieśniak, mijając mię, jakby był przekonany, że go czczym tylko zapytaniem zatrzymuję.

W dialogu tym „Podróż bez celu" uratowała ważny dokument historyczny, ściśle datowany i nie posiadający cech apokryfu. Ale chwytamy za nożyce dla dalszej rozmowy pana i sługi, co to znaczy granica i czy warto ją przekraczać.

Niespodzianie podróżny poddał się w Oleśnicy mistyfikacji turystycznej. Do wszystkich złud, jakie nastręczała mu dotąd

rzeczywistość, przybyła jeszcze jedna i niebłaha: „Ziomkowie i Cudzoziemcy". Oto nowy powód do refleksji, stale odtąd przytomnej: jak wygląda kultura polskiego obyczaju i życia zbiorowego na tle kultury niemieckiej? „Podobny do Yoryka" staje się teraz „podobnym do Guliwera" przez ów trud intelektualny stałej i świadomej konfrontacji dwu społeczeństw i kultur. Peleryna romansowego turysty przybiera kształt surduta profesorskiego. A młodzieniec, wystrzyżony à la Caracalla, poważnieje w swojej refleksji i satyrze. Przelotnie zapragnął Skarbek uchodzić wśród Niemców za Niemca, ale po to tylko, by przysłuchać się ich opinii o Polakach. Stąd wynikła konieczność zmiany stroju dla wszelkiej niepoznaki:

> ...zdejmę tę czapeczkę warszawską, z pewną fantazją na głowę włożoną, porzucę minę zuchwałą, nie będę w górę patrzał, ani oczu przymrużał, udam skromnego i flegmatycznego, kupię sobie czapkę axamitną czarną, porcelanową lulkę z rogowym cybuchem, i już śmiało między obcymi, jak między swymi chodzić będę.

Dawno w uliczce oleśnickiej umilkło echo żartobliwej maskarady. Młodzieńcowi ledwie starczyło cierpliwości, by w czarnej czapce aksamitnej, „uzbrojony w lulkę porcelanową z twarzą Blüchera", wejść na moment do oberży — i przerwać rychło tę zabawę dla ważnego powodu: piękny pojazd polski zatrzymał się na ulicy z wyraźną dezorientacją i „ujmująca młoda dama" zapytała oknem przebranego Niemczyka:

— Którędy jechać do Wrocławia?

Kawaler podróżny wskazał kierunek i oszalał z miłości. Porzuciwszy obserwacje z zakresu socjografii polsko-niemieckiej, zdjęty ogniem na widok karety, pędzi za powozem do Wrocławia. W konie! Bywały sługa Paweł zdumiał się raz jeszcze, czemu dziwaczy panisko.

Nożyce na całą tę pogoń! Na spokojnej szosie z Oleśnicy wyroiły się przeszkody między kochankami. Trzeba zapłacić myto drogowe i otrzymać resztę z talarka (pyszna scena: „I siedzę jeszcze i trzepię nogami z niecierpliwości, wołam na Niemca, który zwolna najgorsze dydki, srebrniki i greszle na stole rachuje, wołam na Pawła, który z flegmą na tę nieznośną resztę czeka..." — pyszna scena, godna stalorytu), bicz wkręcił się w koło, w kurzu gościńca krowy i woły, na koniu chłop czy dziewka, „toć doprawdy dziewka...".

Wzięty w potrzask przez sto myśli różnego koloru (obawy, nadzieje, rachuby), na czerwonym safianie pojazdu „podobny do Yoryka" niecierpliwi się, co się zowie. Odrzucając na boki podróżną pelerynę, mierzwi włosy à la Caracalla, zaciekając się w marzeniach o damie i konstruując sytuacje, które mogą ich zbliżyć lub oddalić. Paweł dopędza powozu, który stanął wśród drogi. Kawaler zagląda ukradkiem do karety. Dama jedzie z mężem, który właśnie posila się „szklanką piwa" (doskonała maska, czy nie pierwsza karykatura w historii polskiego romansu: „głowa łysa, zapudrowana, twarz ogromna, oczy małe, nos do ust końcem zbliżony, spodnia warga brody bliska..."). „Podobny do Yoryka" jak rażony piorunem: „więc to jest najukochańszy małżonek...".

Ale wśród wątpliwości, które na nowo wybuchły (mąż czy może ojciec?) odbywa się dalsza pogoń na szosie do Wrocławia. I razem oba powozy dotarły do miasta, zatoczywszy się do jednego hotelu: Matylda i warszawski turysta.

Gdzie szukać dzisiaj śladu stóp kochanków na wrocławskim bruku? Żadnych wskazówek w tekście. Hotel był obszerny, liczył co najmniej dwa piętra mieszkalne, „wiele schodów", posiadał zabudowane, obszerne podwórze (Hotel pod Złotą Gęsią?). Z wielkiego budynku ocalało w opisie Fryderyka Skarbka — okno, jedno okno od strony dziedzińca.

Niespodzianie spełniło ono ważną rolę w przebiegu romansu. Gdy „podobny do Yoryka" zbliżył się do okna po raz pierwszy, zobaczył „przed sobą cztery ściany i kilkadziesiąt okien" naprzeciw.

> **Ciekawą by była podróż po tych oknach, ale na to trzeba by być diabłem kulawym, a przynajmniej Lesażem.**

Wkrótce w oknie na pierwszym piętrze, w oczach Yoryka, stanęła Matylda. Schroniwszy się za firankę, przez całą szerokość wrocławskiego podwórza, zakochany podróżny miał dłuższą chwilę szczęścia. Bowiem Matylda zdjęła czepek, otarła kurz z czoła („przytem podobno i łzę ukradkiem przed służącą"), trefi włosy w lustrze, odrzuca szal („co za śliczna szyja, jaka płeć zachwycająca"). Tak zarysował się na linii obu okien kolorowy sztych — jakby dla Fragonarda: amant, ukryty za firanką, strojna dama w lustrze układa włosy („a

jakże się pięknie te białe delikatne palce wśród czarnych pierścieni uwijają“).

Ale powieść „w rodzaju sternowskim“ nie ma wiele wspólnego z zalotami francuskiej szkoły. Zachwyt młodzieńca przygotowuje finał groteskowy, jak mistrz Sterne nakazał: „podobny do Yoryka“ urwał firankę, którą naciągnął zbyt mocno, i teraz uderzony drągiem leczy zimnym nożem wielki guz na czole. Sentymentalizm łączy się na tych kartach z efektem groteski humorystycznej.

Historia romansu we Wrocławiu jest krótka. Mimo to trzeba ją znowu streścić nożycami. Tegoż dnia, przy obiedzie hotelowym, młody amant poznał męża swej damy — bo okazał się to mąż naprawdę — złego starucha. Tragiczne słowo „żona“ padło wówczas, gdy złośliwy staruszek „na próżno smacznego kawałka grabką szukał“, a bohater romansowy pił wino. W ten sposób autor ułatwił mu zatajenie uczucia: nietrudno je było pokryć zachłyśnięciem się i kasziem.

Matylda nie zeszła do stołu dla wrodzonej skromności. Ale młodzik zdołał zjednać starucha i dotrzeć wraz z nim do apartamentów małżeńskich. „Mówiono najprzód o mieście Wrocławiu, o wodach, o przyjemności odbywania podróży...“. Gdy jegomość zaczął chrapać, literat ze stolicy rozwinął ogon pawi swoich talentów i galanterii. Aluzje i dyskretne wyznania trwają przez wiele stronic, bowiem Matylda jest nieszczęśliwa, ale zdyscyplinowana.

Dzień następny wypełnia przechadzka po Wrocławiu, który naraz stał się miastem miłości. Bohatera przygody już przestały obchodzić obserwacje społeczne, które umiały być ciekawe, choć powierzchowne w Oleśnicy. Stary jegomość został w domu dla fatygi, a jednocześnie po to, by potwierdzić swoje samolubstwo i zaściankowość. Bohater romansu otrzymał ten dzień od losu.

Czy zdołał go wyzyskać? Ledwie fragmenty z tej przechadzki przedostały się do druku. Młodzi zaszli najpierw do kościoła św. Elżbiety, gdzie Matylda pogrążyła się w modlitwie, a czytelnik Sterne'a przyglądał się „śmiałości sklepień i zabytkom starożytnym“. Można dziś jeszcze gonić po łukach świątyni jego roztargnionym spojrzeniem. Matylda modliła się krótko, chociaż z wielkim wdziękiem. Z hotelu Pod Złotą Gę-

sią (Junkerstrasse 27/29, dziś Ofiar Oświęcimskich) nie mieli tu daleko, czas sprzyjał bezładnemu krążeniu po mieście.

Przez dłuższą chwilę przechadzali się później pod drzewami Ogrodu Botanicznego.

Gdy powracali do miasta, przechodząc „koło instytutu ślepych“ (Blinden-Unterrichts-Anstalt), w pobliżu św. Krzyża, — „wstąpmy tutaj, rzekła Matylda, przypatrzmy się dziełom dobrze kierowanej dobroczynności“. Wówczas nie wiadomo było, kto pokierował krokami kochanków: Sterne, nauczyciel przygodnej obserwacji, czy tym razem Fryderyk Skarbek, zamiłowany teoretyk wszelkiej filantropii. Właśnie dyrektor Instytutu, profesor Franz G. Knie, sam ociemniały, wychowanek Instytutu w Berlinie, prowadził dla ślepców wykład geografii. Gdy „podobny do Yoryka“ kontemplował wszelkie wzruszenia Matyldy, Fryderyk Skarbek ogląda budynek i jego urządzenia, pomoce szkolne (mapy, litery na tablicach, blaszane figury do nauczania geometrii, stereometrii i trygonometrii), znalazł nawet sposobność, by zajrzeć do dzieła prof. Knie, wydanego właśnie drukiem „Versuch über den Unterricht der Blinden“ (Wrocław 1820), nakazując Matyldzie podzielić swój szacunek dla autora:

> Matylda była przejęta czuciem uwielbienia dla tego godnego nauczyciela i rozrzewniona widokiem tych, dla których wyobrażenie piękności na zawsze obcym być musi.

Jeszcze na chwilę zatrzymały podróżnych śpiewy ociemniałych. I ten śpiew właśnie dopełnił wzruszenia:

> Odejdźmy już, rzekła do mnie po śpiewie dorodnego młodzieńca, który z większym od innych czuciem piękną odśpiewał arią — mnie to za nadto smuci, nie mogę tutaj dłużej pozostać.

Stary Jegomość niecierpliwił się już na dobre i Matylda nie zechciała wystawiać go na dłuższą próbę. Flirt podróżny przerwał się na określonym niedość jasno pagórku (może to „wzgórze Holtei'a“, jeszcze wówczas bez nazwy), z którego Matylda uczyła Yoryka podziwiać „mgliste oddalenie“.

Bowiem tegoż wieczora sytuacja uległa zawikłaniu. Zadurzony kawaler powrócił na pagórek, by na ławce pod bzem, „wśród wesołej okolicy“, którą w ten sam sposób mógłby opisać Karpiński („te posępne świrki“, „ten mruczący stru-

myk w dolinie"), rozpamiętywać wrażenia dnia i patrzeć z daleka na „wznoszący się w obłokach wyniosły Zoptenberg (Sobótkę)". W tym osamotnieniu przyszło podróżnemu uwolnić się nie bez trudu od towarzystwa pewnej Niemeczki, nierównie dostępniejszej od Matyldy. „Podobny do Yoryka" okazał tutaj hart i wierność.

Poranek nazajutrz nosi w dzienniku określenie „Feralis". Matylda wczesnym świtem odjechała z Jegomościem „do wód". Bohater podróży został we Wrocławiu — znowu bez celu. I odrazu odmieniło mu się miasto: wspomnienia szczęśliwe przybrały postać groteski. Groteskowy jest najpierw sam amant zawiedziony, gdy gładko wymuskany, „mierzonym krokiem", idzie do Matyldy z wizytą poranną, „poprawiwszy włosów i chustki na szyi", by w apartamencie Pod Złotą Gęsią nie zastać już nikogo.

Technika Sterne'a doprowadza chętnie do sytuacji przykrych i zabawnych. Dzień, przezwany „feralis", obfituje w nie co nie miara. Poniechany przez Matyldę chodzi teraz ulicami Wrocławia, owładnięty rozpaczą, bez wyraźnej decyzji, co uczynić. Wprawdzie przychodzi mu z pomocą autor-profesor ekonomii, powtórnie kierując uwagę Yoryka w stronę obserwacji społeczeństwa. Narastają one wcale żywo, mając za tło obraz ulicy wrocławskiej, rojnej, pracowitej, i przynoszą obszerne rozmyślania na temat stanu społecznego i materialnego obu narodów. Nikt z przechodniów nie odgadł w postaci cudzoziemskiej filozofa. Gdy tak krążył bez celu, „z jednej ulicy na drugą", „jak się próżniakowi godzi", skrzyczał go woźnica za gapiostwo, a przechodzący tragarz wymierzył dotkliwego kułaka.

W miarę jak rozpacz układa się na dnie serca, „podobny do Yoryka", z szeroką gestykulacją profesorską, poczyna rozprawiać sam z sobą, pospolitym zwyczajem w tej podróży.

> Na! Herr, was machen Sie denn? krzyknęła na mnie przekupka, której w zapale monologu, gestykulując niepotrzebnie, zmiatałem ręką poukładane owoce na poręczy mostu i kupy wisien i porzyczek do rzeki wrzuciłem.

Skonfundowany bohater nie ułatwił czytelnikowi domysłu, na którym to moście wrocławskim nastąpiła owa kłótnia

z przekupkami owoców. Powiedział tylko, że zostawił w hotelu pieniądze.

> Proszę, błagam pokornie pobłażania i cierpliwości, daję słowo honoru, nic nie pomoże, żądają gotowizny i dla kilkunastu dydków raczą mi towarzyszyć w zbyt licznej dla mojej sławy kompanii aż do mego mieszkania.

Trzeba żałować, że tej wybornej sceny nie wypatrzył w tekście Skarbka żaden Kostrzewski.

Mimo wszystko „czas piękny, miasto obszerne, pójdźmy chodzić po ulicach i przypatrywać się ciekawościom...“ Same kroki poniosły bohatera przez rynek i zatłoczone stragany raz jeszcze do św. Elżbiety. Dopiero teraz, gdy nie mąciła uwagi postać klęczącej heroiny, „podobny do Yoryka“ spostrzegł na ścianach kościoła tablice, a na nich „imiona mieszkańców tej okolicy, poległych w boju za ojczyznę“. Z odczytywania tablic wynikły uwagi o kulcie bohaterów, przeniesione później do dziennika. I tak wikła się podróżny w przeciwieństwa „czucia“ i rezonerstwa.

Próżniactwo i ciekawość prowadzą tę przechadzkę dalej. Aż zabrnął podróżny bez celu na krańce północne miasta, w kierunku na Oleśnicę, śladami swojej niedawnej pogoni.

> Za mostem stoi słup, portret jakiś u samego wierzchu zawieszony, nazwisk pełno na tym słupie, co to być może? Stanąłem przed nim ciekawością zdjęty i gdy w najlepsze zabieram się do czytania napisów, słyszę, że przechodzący prosty wyrobnik mówi do mnie:
> — Czy Pan tu swego nazwiska szukasz? ja myślę, że go tam nie masz.

Usłyszawszy te słowa, roztargniony turysta odskoczył od szubienicy, na której wieszano *in effigie* zbiegów wojskowych. Uznał wówczas, że należy przerwać serię przygód feralnych. I postanowił natychmiast uciec z Wrocławia, miasta nieustannej konfuzji.

3

Czas zostawić bohatera własnemu losowi, którego starczy na wiele jeszcze stronic. Motyw Wrocławia powraca w tych przygodach wiele razy. W świeżym wspomnieniu spotkania

z Matyldą zagubił się zwolna dzień „feralis". Dość nieoczekiwanie pozostał Wrocław „ulubionym miejscem" Yoryka. Wieże gotyckie wyspy Tumskiej i św. Elżbiety odprowadzają długo pojazd, wybity czerwonym safianem.

Dalsza turystyka w powieści nie odmieniła swojego stylu i metody. Droga „podobnego do Yoryka" wyprowadziła go z miasta na Środę (Neumarkt) i Legnicę. Reminiscencje Wrocławia rozsypały się na tym szlaku wcale gęsto. Najpierw przynosi je z sobą kupiec wrocławski, wielki hurtownk wełny, napotkany na gościńcu do Środy, w jednej jeszcze zabawnej przygodzie podróżnej, a wprowadzony właściwie po to, by pozwolić pedantycznemu autorowi wysnuć do końcą porównawczą charakterystykę narodów.

W Legnicy (u Skarbka oczywiście: Lignicy) poruszyła żywo bohatera panna Ernestyna sentymentalną historią swojego narzeczeństwa ze Stanisławem, Polakiem, studentem wrocławskim, którego pokochała w domu ojca, „prywatnego nauczyciela przy Uniwersytecie" (Privatdocent — według notatki w przypisie). Historia ta, włożona do książki sposobem szufladkowym, pozwala śledzić dzieje Stanisława w niemieckim domu uniwersyteckim, który waha się wytrwale między niechęcią a sympatią do Polaków. Ernestyna nie poślubiła Stanisława. Chłopiec powrócił do domu, by zaciągnąć się do wojska napoleońskiego i umrzeć z ran, poniesionych w bitwie pod Legnicą. Ernestyna może już tylko zanosić się od płaczu, wypełnić polonezem Ogińskiego uliczkę staromiejską i zaprowadzić czułego turystę na grób z napisem w lapidarnej redakcji: „Ernestyna Stanisławowi".

Konfrontacja tej powiastki z chronologią historyczną zawodzi: Stanisław mógł pojawić się we Wrocławiu najwcześniej w r. 1811 (otwarcie uniwersytetu), zginąć zaś pod Legnicą 26 sierpnia 1813, nad rzeczką Kocubą (Katzbach), pobity przez Blüchera. Niepodobna wtłoczyć między te daty dwu lat studiów Stanisława we Wrocławiu i co najmniej dwu dalszych „smutku i próżnej otuchy" Ernestyny po rozstaniu. Ale banalna i chyba nieprawdziwa historia dziewczęca, dla której także — gdyby nie Wrocław — radzibyśmy wołać o nożyce, wyprzedza liczne niezadługo „Polen-lieder", odwołując się do łatwego wzruszenia. I tak jest już do końca w tej podróży.

Szlak facecji sternowskiej porzuca Śląsk dla Saksonii. Ale w epilogu wędrówki powraca tu znowu. Bowiem pod Dreznem, w tym szybkim filmie, mającym swoje zwolnienia, pojawił się na dalekim horyzoncie powóz okrutnej Matyldy. Nowa za nim pogoń do Warmbrunn (Cieplice pod Jelenią Górą).

Nie ziściła się moja nadzieja; zapełniony ludźmi Warmbrunn był dla mnie pustym. Przebiegłem kilka razy długą topolową aleję, spostrzegłem w niej kilku ziomków, wszystkich na wyższy ton nastrojonych, jak ten, który im był właściwy — przebiegłem salony i domy zajezdne... nie znalazłszy ich nigdzie.

Aż niespodzianie, gdy podróżny podziwiał „sławne zwaliska Kynastu", gdy „oparty o ścianę małej chatki", rezonował swoim obyczajem na widok bogactwa i piękna pejzażu,— „Emilia stała przede mną". Wówczas dawna miłość wybuchła na nowo i zecerzy w drukarni Glücksberga odłożyli na bok skrypt „w rodzaju sternowskim", po czym złożyli antykwą pożądane słowo „Koniec".

By napisać „Podróż bez celu", niedość było przeczytać Sterne'a i wyszydzić Xavier de Maîstre'a. Mimo ogólnikowości tła, jest to książka silnie związana z terenem, która przebieg i realia swojej podróży zawdzięcza podróży rzeczywistej. Skarbek poprzedził bohatera „podobnego do Yoryka" na Śląsku i w Saksonii, jak dawniej Lawrence Sterne poprzedził Yoricka prawdziwego we Francji i Włoszech. W tekście powieści dowodzą tego drobne szczegóły erudycyjne, jak notatka bibliograficzna z dzieła prof. Knie lub później napis na cmentarzu w Legnicy „Eingang zur Ruhe" — „na lewej stronie drogi". Obecność Fryderyka Skarbka czujemy tu co chwila. „Podobny do Yoryka" dziedziczy po swoich poprzednikach literackich serce miękkie, humor sentymentalny, maniery trzpiota. Ale spojrzenie na świat, uwagę dla spraw społecznych i gospodarczych, troskę o charakter narodowy, jego opis, poglądy, dał mu — profesor ekonomii. Dlatego tylko chwilami podróżny bez celu jest podobny do Yoryka. Bo poza tym, odrzucając podobieństwo literackie, pisze artykuł zbeletryzowany do „Pamiętnika Warszawskiego", który redaguje Fryderyk Skarbek.

Ale nie tylko ogólny tok refleksji sprawia, że rozpoznajemy w powieści wykład uniwersytecki. Samo słowo turysty

zdradzi osobę autora. Rozpoczynając podróż: „jadę tylko *odświeżyć* wyobrażenia niektóre w moim umyśle...“, albo na zakończenie powieści, gdy rozgoryczony młodzieniec udawał się „na wierzch góry Kynastu“:

chciałem po raz ostatni ucieszyć się jeszcze widokiem pięknej natury i pożegnać się poniekąd z tym krajem, któremu tyle tkliwych wrażeń, tyle pięknych nadziei winien jestem.

Wczesna podróż Fryderyka Skarbka na studia do Paryża w r. 1809 zawiera wiele elementów autentycznych z podróży sternowskich. Droga Skarbka do Collège de France wiodła przez Europę, także ulicami Wrocławia i Drezna. Ale pomysł powieści jest późniejszy. Niedokładny zazwyczaj Kazimierz Władysław Wóycicki, pierwszy biograf Skarbka, usuwa tym razem wahania i wątpliwości. Młody profesor ekonomii od r. 1820 spędza wakacje na wycieczkach „do wód, do Gdańska, Wrocławia i Drezna“. W r. 1822 Fryderyk Skarbek ruszył z Warszawy szlakiem turystycznym na Śląsk i w okolice Drezna, który później powtórzył wiernie w swojej „Podróży bez celu“. Zasobów tej turystyki, prowadzonej ponownie równie ochoczo w r. 1826, starczyło także na twórczość późniejszą (por. epizod w powieści „Damian Ruszczyc“ z r. 1827; opis podróży w roku 1687 Marysieńki Sobieskiej z Jaworowa przez Wrocław do wód cieplickich, wycieczkę Marii, panny dworskiej, z Warmbrunn na Śnieżkę i do ruin „zamku Kynast“, podziw Marii dla górskiego pejzażu, anachroniczny w wieku XVII, — reminiscencje włóczęgi samego autora). Zapewne niejedna przygoda „podobnego do Yoryka“ po karczmach, hotelach i gościńcach śląskich zawiera anegdotę biograficzną, której nie rozpoznamy już dzisiaj w materiale powieściowym. Dla ratowania togi powiedzieć należy odrazu, że prof. Skarbek nie podejmował „Podróży bez celu“, aby dopaść Emilii w poszukiwaniu Matyldy: już w r. 1818 ożenił się z Praksedą Gzowską. Ale w zainteresowaniach bohatera wiele położył z emocji własnych: rozmowa z ociemniałym pedagogiem we Wrocławiu jest niewątpliwie wzruszeniem osobistym. Gdy nieco później, w r. 1828 Skarbek wyruszył z Warszawy, aby zbadać zakłady filantropijne i więzienia w Niemczech, Belgii, Francji, Austrii,

prowadziła go przez Europę droga równoległa i znowu „podobna do Yoryka“. Ale nie była to tym razem „Podróż bez celu“.

Przedmiotem opisu jest powieść Fryderyka Skarbka: Podróż bez celu. T. 1 — 2. Warszawa 1824 — 1825. Elementy sternowskie książki zostały uchwycone przy pomocy studium Wacława Borowego, Uwagi o Fredrowskim „Trzy po trzy“ (w zbiorze: Ze studiów nad Fredrą. Kraków 1921). Zob. także Aleksander Słapa, Fryderyk Skarbek jako powieściopisarz. Kraków 1918, który jednak daje dowolną chronologję powstawania „Podróży bez celu“ (s. 70), nie dostrzegając jej aspektów biograficznych. — „Pamiętniki“ Skarbka (Poznań 1878) dają dla interpretacji dzieła bardzo mało. Cennej wskazówki biograficznej dostarczył Kazimierz Władysław Wóycicki w rozprawie: Fryderyk Skarbek. Warszawa 1873, s. 8.—Bogate rękopisy Fryderyka Skarbka, przechowane w Ossolineum (obecnie we Wrocławiu), były dostępne autorowi dopiero w czasie korekty artykułu. Rękopisy te, nade wszystko bardzo interesujące notatki turystyczne z r. 1822 (rps 5527 b), pozwalają śledzić elementy autentyczne w „Podróży bez celu“. Autor musi odłożyć wyzyskanie i ocenę tego materiału do sposobności najbliższej.

JERZY KOWALSKI

STYL I STYLISTYKA

Człowiek uczy się słów, a sam buduje zdanie. Pewną pomoc w tym otrzymuje od samych słów, które użyczają się fleksji, tzn. ukazują haczyki, o które można je zaczepiać. Ta praca zczepiania wyrazów była dokonana w początkach mowy i dziedziczy się przez nawyk. We wczesnym dzieciństwie lub w chwilach zakłócenia pewnych potrzebnych w mowie przebiegów myślenia człowiek wypowiada tylko same wyrazy. Aby tworzyć połączenia wyrazów nie nabyte nawykiem, uczymy się gramatyki. Jednakże można i bez niej mówić poprawnie, lub przynajmniej zrozumiale, o ile ograniczamy się do połączeń nawykowych.

Trudniej jest z porządkiem wyrazów w zdaniu. Gdybyśmy szli za porządkiem naturalnym, tzn. podyktowanym zwykłą kolejnością spraw wyrażanych słowami, mówilibyśmy: on zobaczył ją; tymczasem mówimy nawykowo: on ją zobaczył, on się nią zachwycał. Ta dążność zbijania zaimków w stado pojawia się nie tylko w języku polskim.

W języku łacińskim orzeczenie lubi być na końcu zdania. Uczeni sądzą, że treść wypowiedzenia, tj. zdania, zawiera się w orzeczeniu, a wszystko inne ma być jego bliższym określeniem i dlatego tak je poprzedza, jak np. przyimki. Zdaje się jednak, że jeszcze inne faktory tu działają. Słowo w szeregu słów słyszane na końcu ma szanse najłatwiejszego zapamiętania. W wielu językach zdanie brzmi jak suma zgłosek czy wyrazów z najdobitniej wymówioną zgłoską (wyrazem) ostatnią (-nim). W szeregu zgłosek czy wyrazów wymawianych następuje ich zróżnicowanie, nie koniecznie znaczeniowe, lecz czysto wygłoszeniowe: pewna kadencja, która ułatwia wygłasza-

nie, pozwalając na powstanie napędu do wygłoszenia szeregu następnego. Głos człowieka nie trwa w równym tempie, ani w równej tonacji, pulsuje i barwi się. Ta naturalna żywość głosu udziela się sprawie mówienia.

Mówiąc, człowiek używa tego samego przewodu, którym oddycha; oddychanie jest sprawą bardziej zasadniczą od mówienia, dlatego ono stosuje się do jej potrzeb: człowiek musi czynić w mówieniu przestanki; słowo ostatnie wpada w szczelinę; nieprzypierane słowem następnym, może być wymówione swobodniej. Ostatnie słowo ma więc większe szanse fonetyczne; słowo ważne szuka tych szans. Oczywiście słowo pierwsze ma podobne szanse; jednakże, jak powiedziałem, niekoniecznie czasownik jest treścią wypowiedzi zdania.

Szyk wyrazów bywa w językach zmechanizowany i należy do gramatyki, w innych (jak w naszym) w dużej części jest stylistyczny. Gramatyka jest prawdopodobnie zmechanizowaną i wiążącą stylistyką: porządkuje ona naturalną mierzwę mowy i zamienia ją w język. Jest to zadanie pożyteczne, dla języka pisanego konieczne. Nadto gramatyka wyrównuje język szerzej, niż sięgają nawyki, a zamieniona w umiejętność wyjaśnia go. W tym sensie puryści tępiący obce wyrażenia i prowincjonalizmy są pożytecznym (choć żarłocznym) ptactwem. Jednakowoż pisarz ma zwyczaj używać żywych słów. Zwierciadło nie da się powiedzieć o lustrze u fryzjera (balwierza, czysto po polsku golibrody, choć wtedy jak dla dam?), ale mogę powiedzieć: sala zwierciadlana, albo zwierciadło w komnacie kasztelanki. Imaginacja jest czymś chorobliwszym od wyobraźni, przyroda nie zawsze oznacza to samo, co natura. Prowincjonalizmy pokrywają całą Polskę dokoła rogatek Warszawy. W Warszawie mówi się potocznie: prowincja — o całej Polsce. Również pojęcie języka galicyjskiego jest kr(et)yńskie. Język Krakowa sięga wraz ze strojem krakowskim po Lublin, a język Lwowa docierał do Krzemieńca. Słowacki nigdy nie był we Lwowie a mówił: poźni(ej). Nadto w języku polskim zdarzają się pewne nieregularności, jakie popełniają tylko Polacy. Można je witać jako dowód rodzimej, a nie szmoncesowej polszczyzny. Niemcy nawet z katedr uniwersyteckich wymawiali swój język dialektycznie, nikt nie tępi we Francji wymawiania prowanckiego ani normandzkiego, ani w Anglii kornwalijskiego czy szkockiego. Pisać inaczej, niż się słyszało w domu

rodzicielskim, znaczy przyznawać się do braku staranniejszego wychowania, a podobno piszemy językiem macierzystym. Jeżeli językiem literackim ma być język stołeczny (jak jest we Francji, a zaczyna się dziać u nas), zrzekamy się językowo całego obszaru państwa naszego. To niemądre i niebezpieczne, bo taki język stołeczny poróżni się z językiem ludowym, lud bowiem mieszka tylko na prowincji.

Rodzice poprawiają język dziecka raczej według form nawykowych, niż gramatycznie uświadomionych. Poprawiają oni przede wszystkim sposób wymawiania. Dziecko ma trudność z wymawianiem grup spółgłoskowych, a także pewnych spółgłosek pojedynczych. W mowie potocznej i my dorośli upraszczamy czasem grupy spółgłoskowe: laczego (jak: laboga), srebny, jarmak, Kaczmarski. Różne języki upraszczają obowiązkowo pewne odziedziczone lub złożeniowe grupy spółgłoskowe lub w ogóle ich nie tworzą. Język grecki kończy wyrazy tylko dwiema (niepełnymi) spółgłoskami: n i s. Język polski jest spółgłoskowo bardzo gęsty; były i są języki wprost bez samogłosek lub ze samogłoskami szczelinowymi. Gramatyka może i powinna kontrolować fonetyczny stan języka, jednakże stan ten nie wynika z żadnych osądów.

Cała reszta mówienia (a także pisania) jest rzeczą stylu. To, co nazywamy składnią, częścią nie istnieje w mowie, częścią podlega wielu dowolnościom, częścią rozwija się stopniowo przez splatanie się szeregu wyrazów, czyli należy do sztuki ich łączenia. Wynikła ona z powolnego wyczuwania bryłowatości zdania złożonego, odkrycia w nim kilku płaszczyzn czasowych i kilku stopni ich stosunku do rzeczywistości. Konieczność (czy tylko pożytek) określania takich stosunków okazuje się w zdaniu złożonym. Artystyczna architektura zdań złożonych, zwana okresem zdaniowym, rysuje się z kolei. Jest to podobna sprawa, jak perspektywa w malarstwie. Czucie artystyczne jest oczywiście wcale dowolne, może stać się ogólniejsze tylko dzięki prądom lub kierunkom, które wszelako lubią się luzować. Czucie normatywne należy do instynktów człowieka nie obdarzonego większymi uzdolnieniami. Każdy człowiek może wprawdzie korzystać z naturalnych dowolności mowy, ale w zbawienny sposób wybiera autorytet i dyscyplinę.

Celem mowy jest porozumiewanie się, a to skłania nas do ujednostajnienia mowy. Przekazywanie mowy także tego wymaga. Porozumiewanie się na odległość w przestrzeni i czasie stworzyło język pisany.

W rozwoju języka, tj. w splataniu się szeregów wyrazów dalszym, niż może pomóc fleksja, pewne utrwalone wzory stylistyczne przechodzą do gramatyki. W języku francuskim stylizacja nieledwie literacka obowiązuje gramatycznie; ba, bez pewnej retoryki nic można dobrze mówić i pisać po francusku.

Gdy język pisany istnieje dłużej, tj. gdy zazwyczaj posiada literaturę, powstaje kultura języka pisanego, a nawet kultura mowy. Inteligent używa w mowie uproszczonego języka literackiego. Mowa wydaje się być naturalna z tego powodu, że potocznie wyrażamy nią rzeczy wcale proste i że mówimy do bliskich nam ludzi, którzy rozumieją nas nawet gdy mówimy niedbale. Taka mowa nie pochodzi bynajmniej z jakiegoś języka w naturalny sposób powstałego, ale wyraża jedynie naturalny stan mówiącego. Język, jako kolektyw, posiada zasoby znacznie większe i większą energię. Język ludowy ma także swoją postać potoczną i postać ambitniejszą. Ludzie na wsi posiadają różne zdolności językowe. Język literacki może być porównywany tylko z językiem potocznym lub czysto gramatycznym tego ośrodka, który używa tej literatury, a nigdy z językiem ludowym.

Literaci wyobrażają sobie, że człowiek charakteryzuje się przez swoją mowę, co przyłącza się wcale efektownie do innych środków stwarzania postaci w literaturze powieściowej. Istnieją wprawdzie różnice między mowami różnych ludzi, nawet nie afektowane, jednakowoż różnice choćby charakterystyczne nie wyjaśniają postaci ludzkiej. Doświadczenie życia jest inne: nie poznajemy bowiem człowieka z jego mowy, a nawet bywa odwrotnie.

Sam pisarz posiada styl nie tyle własny, ile styl epoki, tj. pewnego okresu obowiązującej stylistyki. Może znaleźć się pisarz, który sam stwarza epokę stylu. Jest to plastyk albo muzyk albo malarz języka. Taki artysta wsącza w swój język przede wszystkim uzdolnienia artystyczne, co nie jest koniecznie wyrazem jego psychiki: uzdolnienia bowiem są zasadniczo techniczne. Uwewnętrznienie uzdolnień technicznych stwarza ze

stylu fenomen psychiczny, który jest jednak fenomenem pisarza, a nie fenomenem człowieka. Większość pisarzów wysławia się w sposób bardzo daleki od tego, co i jak piszą. Taki fenomen może olśnić, przechodzi w rodzaj formy literackiej obciążonej psychicznymi molekułami twórcy. Jednakże w mowie tego samego człowieka formy wysłowienia mogą być mniej literackie, niż u inteligenta, który wyraża się pretensjonalnie literacko.

Człowiek ujawnia się w uczynkach i w zachowaniu; pisarz może to uchwycić słowem, gdy mówi o innych ludziach, ale jego własny kształt psychiczny jest poznawalny tylko od strony jego uzdolnień a te mają wcale mały związek z jego naturą i charakterem. Ponadto występują, jak właśnie współcześnie, próby odliteraryzowania stylu. Jest to zjawisko bardzo zdrowotne, każdy bowiem język pisany traci powoli naturalność, ale oczywiście taka dieta nie świadczy o młodości języka. Działa tu także dążność do przewagi treści nad formą, co z naturalnymi dążnościami języka wcale niewiele ma wspólnego. Również język nie dąży w naturalny sposób do zdobnictwa, ale ma właściwości żywiołu. Otóż poskramianie żywiołu może być z różnych powodów wskazane (nawet z estetycznych), ale nie jest naturalną nadbudową gramatyki, czyli stylistyką. Język w ten sposób hamowany pogłębia swoje koryto, osiąga więc wyniki językowe, ale prąd ten nie rodzi się z języka, jak regulacja rzeki nie jest rezultatem jej rozlewania się.

W literaturze, zwłaszcza w powieści, uwaga lubi się przenosić z języka na treść. Czucie estetyczne ustępuje ciekawości. Ciekawość zasługuje na rozwijanie jej, a poza tym jest bardzo dawnym motorem literatury. Język takiej literatury może przestać być językiem artystycznym, może od początku nim być tylko po części; mówię: po części, gdyż każdy język, w którym powstaje literatura, jest językiem literackim, choćby był pozbawiony znamion literackości; póty język jest językiem pisarza, póki nie jest językiem kancelisty; język bowiem kancelisty może być literacki w znaczeniu gatunkowym (w tym znaczeniu może być przesadnie i w złym rodzaju literacki, przeładowany martwymi lub zagmatwanymi frazami). Chcę powiedzieć tylko tyle, że w powieści ciekawej wystarczy zwykła poprawność języka pisanego. Są ludy nie lubiące prozy artystycznej, t. j. prozy wydobytej z większych możności sty-

listycznych, ludy nieskłonne poświęcać uwagę formie, która ich zdaniem jest sprawą błahą i niepoważną. Takie nastroje podejrzliwości wobec formy, w ogóle wobec sztuki pojawiają się w surowej religijności lub w naukowym dążeniu do czystej prawdy. Niemiec wyrażający się niechętnie o prozie francuskiej, jako błyskotliwej, nie spostrzega, że proza ta wymaga zdolności psychicznych i intelektualnych większych, niż Niemiec piszący książki je posiada. Takie ludy, np. Anglicy, mogą wydać znakomite literatury, ponieważ literatura nie jest wyłącznie sprawą stylistyczną, a w samej stylistyce różne formacje psychiczne także stwarzają swoiste walory. Urok poezji i prozy francuskiej nie jest przecież czysto językowy. Zatem stylistyka, jaką przepisują językowcy, gramatycy, esteci, krytycy, nie może sprostać całości zjawiska stylu. Najbliżej tego zadania staliby psychologowie, gdyby byli zarazem językowcami, gramatykami, estetami i krytykami; lecz zwykle są to empirycy. Gdyby językowiec umiał być psychologiem, a nie fizjologiem, mógłby nam dać taką stylistykę. Lecz co najwyżej jest on filozofem.

Współcześnie kultura stylu ogranicza się do poezji. Styl poetycki przechodził różne koleje. Nie mają one nic wspólnego między sobą i tworzenie pojęcia stylu poetyckiego prowadzi tylko do pogrubienia sprawy. Zwykle uważa się styl poetycki za wzmożony styl ogólno-literacki, z większym nasileniem artyzmu. Równie jednak prawdziwie można powiedzieć, że styl poetycki jest kolebką stylu ogólno-literackiego. Grecka literatura dowodzi, że proza powstaje z poezji.

Poezja rozwija się z pewnych możności tkwiących w języku, ale możności te wydobywa z języka inna sztuka, zapewne muzyka. Muzyka może się posługiwać głosem, ale może i dźwiękiem innym. Człowiek niemy może grać. Muzyka jest bardzo różnorodna, np. rytmika, która nie wymaga słuchu, a może być wspomagana ruchami ciała, taktem pracy, albo nawet mechaniczną kadencją przedmiotów nieożywionych, np. kół kolejowych, tłoków maszyn parowych itd. Każdy język posiada akcent, a ponadto kadencję odpowiadającą temu językowi. Jakiekolwiek jest pochodzenie akcentu w różnych językach, sam fakt istnienia akcentu, różnicującego zgłoski, dowodzi, że człowiek nie potrafi szeregować ich bezwładnie. Lecz pytanie, czy jest to element muzyczny. Raczej zjawisko to łą-

czy się z mechaniczną rytmiką organizmu ludzkiego, jak np. bicie serca, puls, co słyszymy także w uchu i odczuwamy podskórnie. Pochodzenie kadencji byłoby zatem mechaniczne. Kadencję można nadto uważać za naturalną mechanizację sprawy powtarzanej, za ułatwienie takie, jakim są koleiny dla wozu toczącego się, za objaw witalności mowy, a w końcu za zjawisko wokaliczne. Rozwinięcie kadencji w poezję może być nastrojowe, ale bywało w epokach pozbawionych pisma także mnemotechniczne. Nastrój niekoniecznie jest estetycznej czy literackiej natury, może być np. religijny. Wiele więc wróżek przystanęło nad kolebką poezji. Szata stylistyczna przyodziewa kształt muzyczny: ten kształt istnieje przed odzieniem. Jedynie stylistyce zawdzięczamy takie krawieckie pojmowanie poezji. Nie tylko poezja, ale i plastyka (rzeźba) wskazują na odwrotny porządek. Jest prawdą, że poeta może być wielkim artystą stylistycznie, ale równie może być wielkim psychicznie a nawet intelektualnie. Wielkość ma wiele kształtów, pochodzi z człowieka, a nie z materii jego artyzmu. Jednakże w poezji ludowej nie znaczy słowo, lecz muzyka. Styl jest w poezji elementem następczym. Styl poetycki nie jest więc koniecznością poezji.

W różnych językach poezja urobiła sobie osobne słownictwo, swój szyk wyrazów. To wymaga jednak bliższego roztrząśnięcia. Epika grecka była pisana miarami, w które nie każdy wyraz się mieścił. Taka miara dobierała sobie i przerabiała wyrazy. Jeżeli poezja jest starodawna, bardzo trudno powiedzieć, który wyraz jest poetycki, a który tylko starodawny. Zapewne sami pisarze Iliady i Odyssei wiele ze swego słownictwa odczuwali jako starodawne, niezwykłe, poetyckie. Na ogół język Homera robi wrażenie języka rzeczywistego, poza znanymi epitetami. Jest wcale widoczna dążność obdarzania rzeczownika przymiotnikiem i niewątpliwie jest to dążność zdobnicza, tj. poeta nie tylko jest piewcą dawnych niezwykłych przygód, co działa na ciekawość, ale nadto jest dźwięczny (bawi ucho miarami) i pisze stylem ozdobnym, na co wskazują również porównania. A więc kryteriów tej poezji jest kilka naraz, zupełnie różnych. W liryce odpada ciekawość (czyli przedmiot zajmujący), a występuje nastrój. Trzeba by psychologa, aby powiedział, czy ciekawość jest uczuciem czy tylko

instynktem życiowym, początkowo obronnym. Sam mogę tyle o tym powiedzieć, że ciekawość jest nastrojem chętnego poddawania się różnym podnietom. Nastrój taki tłumaczy się psychicznym zmęczeniem mechanicznością lub monotonią procesów, które są wyrokiem kalendarzowości życia samego, jak i jego zajęć; bo życie jest zrytmizowane ciągle wracającą podziałką czasu. Gdy więc idę do kina, nie wiem, czy film zaciekawi mię czy wzruszy, ale godzę się na jedno i drugie, dla odmiany toku życia i dla zatrudnienia władz psychicznych, których nie zużywa życie.

Celem zdobnictwa jest zapewne chęć olśnienia: podziw to także pewne wzruszenie. To, co poezja ma wywołać we mnie, jest niejako transem. W tej gospodarce uczuciami czy nastrojami i dyspozycjami psychicznymi może poezja przebierać. Im wyższy jest rozwój poezji, tym dalej ona przechodzi od uczuć łatwiejszych do bardziej zawiłych lub nieodgadłych. Otóż podziw jest dosyć prymitywnym uczuciem. W ten sposób cofa się w poezji zdobnictwo, czyli prawie cała jej formalna strona.

Jak dawniej zamykano całą poezję w stylu poetyckim, tak obecnie istnieje poezja bez jakiejkolwiek poetyki formalnej. Powstają wiersze — szeregi o kadencji bardzo podmiotowej. Kunszt takiej kadencji bywa technicznie nieuchwytny. Słownictwo staje się prozaiczne, a co najmniej proste a nieraz potoczne. Za to występują efekty prozy intelektualnej, np. osobliwe i zaskakujące łączenie wyrażeń; w poezji ma ono swoją dziedzinę, powiedziałbym, obrazowo — wizyjną. Tak samo abstrakcyjność poezji nie jest czysto intelektualna, lecz... i tu trudno powiedzieć jaka. Pojawia się jakaś niewyrazistość psychiczna, jaka istnieje w naturze czuć samych, a tu przerzucona została w intelekt, który przecież ma kierunkowość poznawczości. Liryka zawsze do tego zdążała, żeby wypowiadać nie tylko uczucia, ale i czucia. Dawniejsza liryka myślowa wypowiadała w formie wierszowej (niekoniecznie lirycznej) aforyzmy intelektualne. Obecnie te drogi się rozdzieliły, poznawcze stały się czucia. Utwór poetycki odtwarza nie wyniki, ale sam stan psychopoznawczy, jakieś zwidywanie się, trudno uchwytne dla samego poety. Poeta odtwarza siebie w stanie pewnej porowatości: jest naczyniem pogrążonym w płynnej masie dziania się rzeczy; przechodzą one przez ściany jego nieskonturo-

wanej osobowości i w nim dalej się dzieją, ciągle one, a nie ich odbiory. Poeta jest tylko ośrodkowo gęstszy i bardziej uczulony, w nim one fenomenują aktywniej, zasila je jakby swoim barwikiem, nie interweniując inaczej. Poeta nie posługuje się narzędziem poznawczym, lecz tak się wyraża, jak się czuje w tych rzeczach, czy jak one czują się w nim. Więcej tu jest wsłuchiwania się, niż wypowiedzi. Wyraźne jest tylko uwewnętrznienie świata w poecie, uczulenie membrany psychicznej. Łatwiej zauważa się inwencję motywu, przed jakimś półwieczem dominującą, dziś o wiele dyskretniejszą. Taki motyw stara się obecnie wystąpić jako naturalny stan psychiczny, w czym jest pewna sensacja: że oto jest człowiek, który w sposób naturalny jest taki osobliwy i nieprzeczuty. Zapewne takie zaskakujące psychiki istnieją. Jednakże czytając całość twórczości, rozumiemy, że poeta nie może być takim w permanencji i często także z całości twórczości nie powstaje jednorodna całość psychiczna. Jest wyraźne, że poeta nie tylko ulega takim stanom, ale także je stwarza; można nawet wyczuć, że nieraz je wymyśla. Od udatności artystycznej zależy sugestywność takich stanów. U utalentowanych poetów inwencja psychiczna rodzi podziw. Procent prawdy psychicznej musi jednak być taki, byśmy widzieli pewien, temu poecie właściwy uchwyt w realizacji. Taka liryka abstrakcyjna stwarza u wybitnego poety portret duchowy, pewną jakość psychiczną, a nieraz nawet osobistą i niezwykłą („jednorazową“) teorię poznania: uczuciami t a k ż e poznaje się świat zewnętrzny i wewnętrzny. Uczucia mogą stwarzać postawę wobec świata, a stąd pogląd na świat, metafizykę i mistykę: poeta uzyskuje to z samych czuć nieledwie wegetatywnych. Zawsze wydobywamy z poezji jakąś iłość wierszy wypowiadających poetycko prawdę. Może to być prawda godna stanąć obok najoryginalniejszych prawd poznania umysłowego. Myślenie, a nawet czucie poety zdolne jest wydać filozofię nie mniej doniosłą od filozofii filozofów. Byron jest filozofem równie jak Nietzsche. Obecnie wydaje Francja filozofię nie mającą innych kryteriów, jak czucia. Czuć można tak odkrywczo, jak rozumować, ale do tego potrzeba posiadać aparat psychiczny tak szczególny, jak szczególnym narzędziem jest ucho muzyka lub manus plastyka.

Cóż więc można w sensie definicji stwierdzić o nowej poezji? Ma ona styl raczej psychiczny niż językowy: styl we-

wnętrzny, pewien przebijający przez czucia kontur osobowości psychicznej: nie kontur, lecz jakby obwódkę poddrukową. Styl jest zawsze kształtem. — Zestrój psychiczny, harmonia, symfonia? — Jednak psychiczność jest raczej w dysonansach. To prawda, lecz sama poezja działa zestrajająco. Umiary będące bodaj czy nie istotą poezji, wtrącają się muzycznie do postaciowania i z chaosu wywodzą kształt, polegający może na diagramie drgnięć psychicznych. Typologia, wyraźna jeszcze w psychologii, tu wogóle się nie rysuje.

Na tym poziomie psychologicznym szkoda mówić o poetyce. Jak w każdej sztuce, istnieje i tu jeden sprawdzian: talent. Bo sztuką jest po prostu to, co nie każdy potrafi. Poetyka kanoniczna może hodować miernoty, poetyka indywidualna ekscentryków. Poetyka talentów to, co najwyżej, takt artystyczny.

Współczesna poetyka rozwija się w kierunku odkrycia mowy, nie języka. Próby usunięcia gramatyki, jako elementu logicznego, mają zawsze wartość taką, jaką mają wszelkie próby odkrywcze. — Ale próby oddzielenia języka czuciowego od języka komunikatywnego bywają trochę nieszczere, bo ostatecznie język poezji ma udzielać poetę czytelnikowi. Poeta komunikujący się ze sobą komunikuje się ze światem nie tylko przez fakt pisania, ale także przez intencję psychiczną ukazuje światu siebie. — Wszelako ten zarzut często powtarzany nie jest artystycznie prawdziwy. Pisarz i artysta realizują się w sobie i przed sobą, jak przed widownią. On musi się udowodnić sobie, bo potencjonalnych (szczerze potencjonalnych) artystów jest legion, a zachodzą, jak to powiedzieć: motoryczne opory przeciw realizacji; nadto neurastenia, niedorozwoje innych władz duchowych mogą uchylić realizację możliwą w zakresie sił do tego potrzebnych. Artysta się sprawdza. A dalej: jest bolesna rozkosz w wykonywaniu siebie. Jest fizjologiczna konieczność zużywania sił: w drwalu, kowalu. Żaden najoszczędniejszy higienik artystyczny nie żyje z procentu swoich nadmiarów, ale głęboko narusza swoje rezerwy życiowe. Przed tym bronią go instynkty i opory, ku temu prze go równie naturalny bodziec samospalania się. Tworzyć znaczy tylko być (dla artysty). Nadto w sztuce słowa, które jest materią literatury, leży ta intencja samorodna: wyrażenia czegoś.

Używamy głosu jak nóg: ponieważ je posiadamy i ponie-

waż nieraz potrzebujemy ruchu (nie dla zdrowia lub dla załatwienia czegoś): chcemy coś wychodzić ze siebie. Starożytni zastanawiali się psychologicznie nad monologiem bez świadków: przynosi to ulgę — stwierdzali.

Głos jest chyba funkcją organiczną. Samotnicy mówią do siebie głośno. Zły śpiewak, a więc nie szukający słuchaczy, namiętnie śpiewa w samotności. Nie ma chętniejszych pisarzy od złych pisarzy. Mają oni łatwe spusty. Piszą nie dla zbytu i zarobku czy rozgłosu, lecz albo z najszlachetniejszych pobudek (wielkość narodu, dobro ludzkości) albo z czystej rozkoszy tworzenia. Niektórzy czynią ofiarę z własnego dysgustu (bo nie każdy, kto pisze, jest zachwycony sobą), a piszą dlatego, że jest im to potrzebne, tragicznie potrzebne do życia. Ziemianie i inni emeryci piszą (pisali), tak jak inni piją wódkę lub wydzielają cukier. Konieczności życiowe bywają śmieszne lub żenujące, ale nie oznacza to, by można je stłumić lub że ochoczo się je miewa.

Dla stylistyka wypowiadanie się jest tylko umiejętnością. Jest to nieżyciowe pojęcie. Bardziej mię zajmują dwie demoniczniejsze sprawy: zdolność wypowiadania się i mus wypowiadania się. Każdy z nas przecie mógłby się nauczyć niejednego, gdyby sięgnął po taki podręcznik. Ale kogóż dręczy taka namiętność? Tylko stylistyka, który rzadko jednak pisze dobrze; i to po latach szkolnych odstrasza zbawiennie od stylistyki.

Co pozostaje ze stylistyki? Zawsze ważny kształt słowa, domagający się stylu, t. j. uchwytności postaci zbiorowej i złożonej.

Stylistyka będzie zawsze ułomkowa bez kompozycji. Cóż bowiem ze zdań dobrze zbudowanych, jeżeli nie powstaje z nich całość? Zdanie sensowne czy składne w sobie musi mieć jeszcze uzasadnienie kontekstowe, a nadto uzasadnienie strukturalne. Kompozycja jest składnią utworu. Artystycznie istnieje tylko cały utwór. W obrębie zdania interesuje artystę tylko jego przycios do całości. W zdaniu istnieje całość zastrzeżona dla części. Zdanie jest rezultatem dystrybucji całości, jej partyturą. Grecy nazywali szyk utworu ekonomią; zmusza on do ważenia słów według treści (tym słowo ujawnia się w całości). To, co gramatycy nazywają semantyką czy semazjologią, staje

się w kompozycji kyrologiczne, tj. docieka kompozycyjnie znaczeniowej właściwości wyrażenia. Stylistyka, która nie uczy, jakie słowo znaleźć, które najbliżej wyraża treść i które ma największą szansę wrażenia się w uwagę odbiorcy, a przyjmuje słowa za dane i o predestynowanym znaczeniu, a stosunki między takimi słowami reguluje w kategoriach gramatycznych, nie wystarcza. Słowo musi nie tylko usprawiedliwiać swoją obecność w zdaniu, ale i w utworze: słowo takie jest rakietowe i wyrzuca ze siebie w locie poza kropki swój nabój wewnętrzny. Kto nie lubi pocisków rakietowych, niech obierze słowo węgielne a nie gzymsikowe, stiukowe. Pamiętność oznacza walkę słowa o życie. Poezja była niegdyś, powiedziałem, mnemotechnikon. Obecnie samo słowo, prozą czy wierszem, jeżeli nie jest pamiętne, jest słowem tylko pisanym. Mówimy dla zapamiętania lub dla zajęcia. Kto nazywa język literacki językiem pisanym, zapomina, że słowo jest dźwiękiem, a bawi się graficznymi symbolami dźwięków: coś w rodzaju kaligrafii nut bez wykonania dźwiękowego. Słowo-dźwięk trwa chwilę, ale dobywa z siebie wszystkich sił celem przedłużenia swojego istnienia. Utrwalanie go pismem jest środkiem mnemotechnicznym zewnętrznym, nie wydobytym ze siły słowa. Dlatego zajmujemy się za dużo słowem pisanym, stwarzając jego sztukę. Dźwięk brzmi i wyraża... Są to jego rodzime właściwości. Stylistyka zajmuje się budowaniem zdania. Otóż zdanie jest koniecznością słowa, ale nie jest jego celem. Czekoladki są ważniejsze od pudełka, w którym leżą. Zupełnie słusznie wracamy od zdania do słowa, tj. od sznurków do opakowanego przedmiotu. Co innego jest uczyć, jak wiązać wyrazy, a co innego uważać sprawę tych wiązadeł za coś istotniejszego od samych wyrażeń (skoro mowa nie tyle wiąże, ile wyraża). W łączeniu wyrazów jest nawet gramatycznie dużo dowolności, a cóż dopiero stylistycznie. Z chwilą, gdy powstały zdania poboczne i zdania złożone, narósł kunszt słowa, coraz bardziej samodzielny wobec treści wypowiedzenia. Gdy używamy za wielu zdań pobocznych, więcej wyjaśniamy, niż donosimy: a to jest niebezpieczne, bo istotny stan rzeczy może zniknąć pod jego interpretacją, nie wiadomo, ile wartą. Stylistycznie jednak zdanie złożone oznacza postęp wobec zdania prostego.

Przed obecnym okresem poetyki, która specjalizuje się w wyrażaniu czuć w stanie magmy czy ciekłej rudy, istniała

poetyka niewyrazistości słownej, rodzaj mętnego flou, w którym pływały symbole niezbyt umówione i impresje o niepewnej autentyczności. Resztki tego mętu osiadły w metaforze ciągle jeszcze u nas obrzękłej i znajdującej się w stanie sztucznego zapalenia. Flou psychiczne zluzowało owo flou słowne, z korzyścią dla autorów i czytelników. Jednakże poeta, który pedantycznie wystrzega się zwykłości psychicznej i organizuje sobie system czuć zmysłowych i psychicznych, totalnie i bezwyjątkowo sprzeczny z rzeczywistym, pozostaje na diecie antydietetycznej i wobec podaży zmysłów i skojarzeń naturalnych zachowuje się jak głodomór w klatce szklanej. Można zatrzymać się przy takiej klatce dla obserwacji klinicznej, ale któż zbliża się do niej dla przeżycia? Język takiego derwisza nie jest jednak obłożony, całą swoją podświadomość lokuje on nie w słowach (przeciwnie, stara się on odwrócić od nich uwagę), lecz w obrazach i zjawach czuciowych; ich konkokt produkuje zimną malignę. Popyt na poezję można porównać do apetytu, a ten zawisł od jadalności tego, co nam poeta serwuje; może jednak Pegaz czy pelikan jest mniej jadalny od niepysznej kury?

Dobór wyrażenia stoi ostatnio pod znakiem ekspresji. Ta nie należy do stylistyki, lecz do inwencji treści. Styl dzisiaj to treść. Zapadł on wewnątrz wyrazów, a nie zawiesza się na ich powierzchni. Istnieje stylistyka raczej znaczeń, niż dźwięków i form. Treść powstająca szuka sobie wyrazu, dopiero w wyrazie istnieje ona namacalnie. Styliści starożytni uczyli synonimiki; każda stylistyka się z nią liczy. Tymczasem dziś istnieje tylko jeden wyraz dla treści, i to ukryty. Nic nie jest dane ani złożone w słowniku.

Zdaje się, że posiadamy wszyscy, nie tyle w mówieniu, ile w pisaniu, nieprzepartą chęć odmiany wyrażenia; tego właśnie tyczy synonimika. Język sam nie objawia takiej skłonności; dowodem tzw. słowa posiłkowe: być, mieć, robić. Języki zachodnie nawet stylistycznie znoszą w nadmiarze takie słowa. Tacyt jednak miewa po pięć odmian wyrażenia raz użytego. Język polski w naturalny sposób nie lubi sąsiedztwa tych samych słów i wyrażeń. Kto źle pisze, powtarza zwroty. Inna rzecz nastrojowe powtarzania, refreny, dobitności, złośliwości. Lepiej jednak odnawiać nie wyrażenie, lecz myśl. Najlepiej nie doznawać takiej potrzeby. Zdania zostawione sobie układają

się szpalerami, rzeczy wypowiadają się tak różnie, jak same są różne. Jednolity strój myśli przeżuwanych ma w sobie coś z krowiego zagapienia; myśli trzeba przeżywać, a cóż przeżywamy dwa razy tak samo? Zdania porażone, ciekące jak ślina, z uporem wpatrzone w jakiś rzeczownik, zdania na protezach przyimkowych nie powinny być leczone; wystarczy je zgładzić.

Przenieśliśmy poetykę poezji iloczasowej na poezję rymowaną. Psychologicznie rym jest czymś co najmniej skupiającym na sobie uwagę, jakkolwiek dobry poeta nigdy nie pisał dla rymu. Działanie konieczności rymu na poetę nie odbywało się w dziedzinie inwencji rymu; we Francji sprawa ta została zmechanizowana i wyłączona z twórczości. Jednakże nacisk rymu rozkładał się na całą szerokość wiersza w ten sposób, że wymuszał na poecie pewien zestrój słowny zależny od słowa rymującego, ale często związany i ze zestrojem poprzedzającym. Ten nacisk wzmaga w pisarzu potrzebę rozrządzania tak słowem jak treścią i mobilizuje w nim pogotowie psychiczne w większej mierze, niż to dzieje się w budowie zdania prozą. Pewna zawsze istniejąca mechaniczność rymu, czegoś więc dosłownie danego „z góry", stwarza punkt zaczepienia i oparcia się, na którym zawieszony jest teraz trapez reszty słów wiersza. Słowa te nie są pomocą dla biegnącego ku rymowi, ale w nim jest punkt rozbujania wiersza, kierunek jest więc przeciwny i powiększa wysiłek, jak płynięcie pod wodę. Duża samodzielność każdego wiersza z osobna pomnaża trud, co nie zachodzi w częściach zdania prozą. Można powiedzieć czy napisać dziesięć rzędów prozy wypoczynkowej; w poezji to byłoby niebezpieczne. Rym działa zatem jak skracanie struny i wydobywa z poety wyższe i czystsze tony. Rym przypomina kamień narożny lub dachówkę kalenicową. Jest to wyraz klamrujący; z tego wynika, że na rymie nie należy skupiać za dużo uwagi wyrażeniowej. Ekspresja wiersza musi zawierać się w jego obrębie, czyli że, o ile idzie o ekspresję, przecinki rymowe powinny oznaczać słabizny ekspresyjne, nie działające na uwagę. Wyraz, w którym dźwięk znaczy najwięcej (a więc w rymie), musi być odciążony od ekspresji. Inaczej styl staje się zbyt puętyczny.

Elegancja języka literackiego (prozy czy wiersza) hamuje bezprzestanność ekspresji. Ponieważ stylistyka jest wykony-

waniem elegancji językowej, musi ona z niemniejszą uwagą rejestrować wyrazy pomocnicze i wiązadłowe, o małej zawartości ekspresji, i dozować nimi styl. Sztuka osłabionego wyrażenia jest częścią umiejętności ekspresji. Dawniej nazywano to urbanitas, w czym jednak była domieszka dowcipu. Elegancka banalność, matowość, sztuka niedomawiania, bardzo ważna w konwersacji towarzyskiej, nie powinna opuszczać i pisarza, jeżeli całej krytyki swojego wypowiadania się nie chce on zostawić czytelnikowi. Człowiek rozmawiający jest świadomszy kontroli. Dlatego to, co mówi dalej, nie wynika jedynie z kontekstu, lecz także i z postawy słuchającego. Dobry styl literacki powinien być trochę telepatyczny, kontakty z czytelnikiem powinny być ciągle odzyskiwane, tylko bowiem o tyle chwilowe odskoki utrzymują się przy swojej wartości. Pisarz może przetykać styl sobą, ale nie może go sobie w całości przywłaszczać.

Nauka o tropach jest dziś jedynie znaną częścią retoryki starożytnej. Jest to część, która w rozwoju stylistyki starożytnej dała się najłatwiej skatalogować; wydziobano z pisarzów tabelkę zmechanizowanych tropów. Romantycy to odrzucili, bardzo słusznie. Ale jeszcze słuszniej można zapytać, dlaczego pojawiły się tropy i czy tropika przepada razem z więdniejącymi tropami. Potrzeba znalezienia większej abstrakcji, niż daje kyrologia, ekspresywne łączenie wyrazów nie przystających w sposób naturalny do siebie postulują i dziś tropikę. Tzw. emfaza, czyli mówienie między liniami, jest wieczyście aktualna. Widziałem amerykańską reklamę kremu do zębów: w otoczeniu młodych ludzi we frakach stoi piękna dziewczyna w sukni balowej i rozmawia; wszyscy mężczyźni mają zielone twarze: halitus. Można uzyskać emfazę bezsłowną, a gdzie trzeba słów, ich treść winna być prawie zerowa, ekspresję wypada znaleźć innymi środkami.

Dawno odkryto, że wyraz może oznaczać swoje przeciwieństwo (ładny znaczy skandaliczny, dobry znaczy nie wczuwający się w cudze położenie: dobryś sobie). Otóż wyraz wprawdzie zawiera wskazówkę, jak go użyć, ale nadto my sami prócz nich coś znaczymy; gdy używamy słów przeciwnych temu, co chcemy wyrazić, żądamy, aby czytać w nas, nie w naszym tekście.

Gramatyka chciałaby nas ograniczyć do zapasu słów, jaki

wystarczał pięćset lat temu. Same wyrazy pragną utrzymać się przy życiu i z tonących pojęć przerzucają się na pławne. Gramatyka rzadko nam co podpowie. Przypomina ona policjanta, który nie zapobiega wprawdzie wypadkom ulicznym, ale z dużą wprawą okłada grzywnami ludzi wyskakujących bez wypadku z tramwaju w biegu. Gramatyk lubieżnie doszukuje się błędów u pisarzów lepiej piszących od niego, sam zaś zaleca tylko taki język, jaki już był (dzięki nieistnieniu gramatyki).

Wychowanie towarzyskie jest dla literata często pomocniejsze od stylistyki, która karci wyrażenia zbyt pospolite. Po klasycystach zebrało pisarzy na wulgarność. Choierowanie dostało się już do stylu młodych księżniczek i matron. Jednak peryfraza ciągle jeszcze ułatwia trudne tematy, nie tylko w towarzystwie. Jest wiele życiowych powodów do mówienia sztucznego. Gdzie taki gzyms siedzi, tam on należy. Ale tropika przylepia gzymsy nad ślepymi oknami. Koguci ogon jest naturalny u koguta, a nie na kapeluszu żandarma. Lepiej jest się zastanawiać, co wywołuje tropy, niż przepisywać, jak się je tworzy.

Stylistyki opierają się na pojęciu literatury jako konfekcji. To tak nie jest. Rękodzieło literackie istnieje, nie trzeba jednak uczyć pisania literatury już napisanej. Stylistyka tropów przesądza o czuciu pisarza w tych rzeczach. Ono jednak nadąża za ewolucją zmysłów i czuć, co jest dosyć zawisłe od czynników pozaliterackich. Skrócenie czasu istniało w literaturze przed wynalazkiem motoru. Mapa czyli obraz ziemi z lotu ptaka istniała przed samolotem. Niemniej jednak od technicznego skrócenia czasu czujemy wszyscy dłużyzny dawnej literatury. Kompletność opisu i akcji zbiegła przed filmem złożonym z wycinków. Łożyska szybkoobrotowe skłaniają nas do zwiększenia obrotowości w kinetyce psychicznej i umysłowej.

Stylistyk bada stan faktyczny wyrazów, a raczej ich przeszłość. Trzeba jednak nasilać możności wyrazów, ich zdolność do dźwigania nowych myśli i odmienionych czuć. Przyszłość języka literackiego istnieje poniekąd zawsze, wpół utajona, a rysująca się. Stylistyka nie może ignorować tej inkubacji, jeżeli ma być nauką twórczą, a nie bakalarstwem. Próżno uczyć stylistyki normatywnej na pisarzach, którzy jakkolwiek wielcy, pisali stylem dziś już niemożliwym: nie dlatego żeby złym, ale że nie istniejącym dziś potencjonalnie w naszych czuciach.

Okres aktualności stylu literackiego nie trwa chyba dłużej jak 20 lat; tak przynajmniej było w I w. po Chr.; nic strasznego więc, że jest tak i w XX-tym wieku.

Stylistą nazywa się zazwyczaj pisarza piszącego ozdobnie: to pewne i trochę już staromodne. Mówi się także: on ma swój styl. Oznacza to ściślejszy związek między pisarzem a jego sposobem pisania; byłby to więc tylko sposób, mniejsza o to, czy zdobny czy nie. Jest to więc określenie wcale różne od poprzedniego, które da się uchwycić gramatycznie. Sposób pisania może być (np. u Berenta) zdobny, nawet barokowy, ale nie o to idzie temu, kto mówi o stylu Berenta; chce on powiedzieć, że Berent miał swój własny sposób pisania, po którym nawet można poznać jego autorstwo. Tak Grecy określali styl, nazywając go charakterem, tj. czymś, co się wyraźnie rysuje. Taki styl także podpada pod niektóre środki rozeznania gramatycznego; ale jest tu i coś więcej, coś raczej wyczuwalnego, niż poznawalnego. Styl jest twarzą pisarza; twarz poznajemy bez analizy. Twarz jest własnością człowieka, nie istnieje twarz znormalizowana, jak walizka amerykańska. Pisarz używa języka wspólnego tylko w rysach głównych. Gramatyka jednak nie przewiduje więcej. Pisząc tylko gramatycznie, pisalibyśmy wszyscy jednakowo. Nie idzie jednak o umyślne naruszanie praw gramatyki. Forsowana oryginalność nie sprawia wrażenia stylu, chociaż styl jest czymś niewątpliwie oryginalnym. Mówimy o stylu napuszonym, pretensjonalnym, sztucznym. Oczywiście możemy być tacy i z natury. W naturalności stylu jest jednak pewna kontrola, umiarkowanie, które nie jest łatwe dla pisarza o dużych możnościach ekspresji. Przy ścisłym rozgraniczeniu pojęciowym między naturą a sztuką nie wyjaśnimy stylu, bo przecie sztuka musi być w naturze pisarza. Styl jest więc zestrojem. A dalej: większość ludzi tylko używa języka, pisarz tworzy język: na podobieństwo własne lub cudze. Zwykle pisarz wyrabia sobie styl powoli. Młody pisarz może mieć żywość, łatwość, pomysłowość. Z wiekiem to się klaruje, ujednostajnia. Wtedy pisarz nie potrafi pisać inaczej. Jeżeli mimo to rozwija dalej ten swój styl nabyty, popada w manierę. Styl da się naśladować, tzn. wytworzony przez osobistość twórczą, może ją zastąpić jako jej realizacja.

Oryginalność zbliża się do maniery, im bardziej jest świadoma. Niezawiniona oryginalność jest wielkim wdziękiem, oba-

wiam się, najczęściej młodości. Mówię ciągle o zjawiskach psychicznych, zresztą wbrew mojej woli.

Istnieją nadto pojęciowe wyznaczniki stylu. Mówimy o stylu naturalistycznym, naukowym, intelektualnym, stylu eseju, stylu retorycznym. Z tych każdy ma wprawdzie swój kostium językowy, ale język zawiera tyle możliwości biernych, da się doświadczać na tylu polach, że można jedno tylko o nim stwierdzić: nie ma w samym języku kryterium stylistycznego. Zatem czyste jego rozważanie nie daje nic.

Zdarzają się pisarze, mający w sobie żywe źródła języka. Ich styl jest żywiołowy, z języka bijący. Tacy pisarze czerpią z języka w stanie rodzimym, mają dar otwierania nowych żył w jego pokładach. Nie mają stylu. Przez nich tętnią same siły zarodowe języka. Wyrażają oni napędowe jego kierunki. Mamy na szczęście takich pisarzów, To według mnie jest najzbawienniejszy styl, różdżkarstwo ukrytych wód, laska magiczna wodzicieli słów: to nie chemia, to magia literacka. Nic nie umiem powiedzieć, jak się to robi. Tak pisarz przewodzi żywioł słowa ku realizacji w kształtach, które tak się układają, jak rysunki lodowe na szybach, jak płatki śnieżne, jak desenie liści i kwiatów, będące w nasionach. Racje nasienne mowy w nich się wypowiadają. Taki styl jest zatajony w samej mowie. Języki wszystkich narodów tworzących literaturę mają swoje style przyrodzone. Geniusz mowy jest bezosobisty. Jest to siła samego żywiołu językowego. Czemże więc jest styl? Jest to wydolność językowa, najudatniejsze ziszczanie się jego potencji.

Jak uczyć takiego stylu? — tym bowiem jest stylistyka. Oswobadzać żywioł języka z systemu utrwalonego na jego przeszłości. Gramatyka nie przewiduje dla języka przyszłości. W gramatyce celem języka jest dostarczać przykładów na zasady, jakie dotychczas udało się na nim zaobserwować. Język żyje i wyrasta z dawnych oprawek. Pisarz daje mu nowe, on to stwarza gramatykę, podobnie jak stwarzali ją dawni pisarze. Im bardziej zostawiamy język pisarzom, mniej gramatykom, tym więcej dbamy o jego przyszłość. Obchodzimy się z językiem, jak z ojczyzną: z myślą o przyszłości. Badacze języka winni iść za twórcami języka, a nie odwrotnie.

Gramatyk nie sieje ziarna, lecz je zwozi i przesypuje. Są i pisarze przesypujący. Ziarno nie pracuje w ich rękach, lecz

konserwuje się. Tym mogą się przydać wiejadła stylistyczne. Lecz siewcy mowy stoją w polu, gdzie dzieje się postaciowanie języka: styl. Oni to są narzędziami języka plonującego nieustannie. Ziarno języka w nich pada, oni je w sobie przewodzą w kłos i rozrzucają. Ziarno języka staje się ciągle młode i ciągle szlachetniejsze, bo szlachetniejące w glebach pisarskich. Pisarz jest stylizatorem nowych jego kształtów, poprawiając urodę ziarna.

Styl jest formą generacyjną, jest to powstający kształt języka, powstawanie bowiem jest kształtowaniem. Styl bez generacji, to karton. Z kartonów możemy ułożyć przegląd i wystawę pouczającą, jak używać języka. Konstruktorzy języka pracują w innym dziale. Kto mówi: niech żyje gramatyk (pełniej, niż powinien żyć), życzy śmierci językowi. Te łapiduchy są potrzebne do wynoszenia zwłok języka; ma to sens krematoryjny (choć nie tak pogrzebowy: bo popioły są potrzebne feniksowi).

STANISŁAW KULCZYŃSKI

DWIE PRAWDY

Książka ma służyć prawdzie. Jakiej prawdzie?

Istnieją dwie prawdy, których poszukujemy i którymi kierujemy się w życiu. Jedną jest prawda naukowa. Ona to uczy nas, czym jest rzeczywistość, jaka jest jej teraźniejszość i przeszłość i jaka prawdopodobna przyszłość. Ona uczy nas, jakimi są żywe i martwe siły otoczenia, jakie są rządzące tymi siłami prawa. Prawda naukowa uczy nas poruszać się bezpiecznie w rzeczywistości i skutecznie unikać zderzenia z jej siłami, a zarazem uczy nas siły te ujarzmiać i czynić podległymi naszej woli. Prawda naukowa jest źródłem potęgi człowieka i jego naturalnej przewagi. Jest ona wielka i coraz potężniejsza. Mimo to jest ona niedoskonała, bo albo polega na umowie jak w logice i matematyce i mocą umowy jest pewna, albo jest jak w naukach przyrodniczych i socjologicznych tylko przybliżona i tylko prawdopodobna. Podlega ona ewolucji. Inna była lat temu kilkadziesiąt, inna jest dziś, inna będzie w przyszłości. Jest ona podobna do narzędzia, które doskonali się w naszym ręku, aby coraz skuteczniej i coraz dokładniej spełniać swoje zadanie. Źródłem jej siły nie jest absolutna pewność, ale jej obiektywność.

Prawda naukowa daje nam w ręce siłę i moc, ale nie uczy nas, jak tej siły używać i w jakim rzucać ją kierunku. Nie mówi ona nam także nic, jaki jest cel naszego życiowego trudu. Prawda naukowa służy życiu, ale nie poucza nas o tym, czemu służy życie.

O rzeczach tych poucza nas prawda moralna. Jest to ta prawda, która pozwala nam odróżniać to, co dobre od tego, co złe, to co sprawiedliwe od tego, co niesprawiedliwe. Ona każe nam pewne rzeczy kochać, inne potępiać. W przeciwstawieniu

do prawdy naukowej moralna prawda jest subiektywna i absolutna. Kryterium jej bezapelacyjnym jest nasze własne sumienie, tak jak bezapelacyjnym kryterium prawdy ścisłej jest doświadczenie. Prawda moralna jest motorem naszego wysiłku ku dobru i doskonałości i źródłem siły w oporze przeciwko złu. Prawda moralna jest potężna, a źródłem jej siły jest jej nie znająca wątpliwości subiektywna pewność. Poucza ona nas o celu naszego istnienia i celu naszego życiowego wysiłku.

Prawda moralna, podobnie jak naukowa, podlega ewolucji. Ponieważ ostatecznym jej kryterium jest nasze sumienie, inną była ona wówczas, gdy sumienie człowieka było sumieniem wilka. Inną, wyższą jest prawda moralna człowieka uspołecznionego, czującego się cząstką narodu czy klasy, inną prawda moralna człowieka uspołecznionego, czującego się cząstką ludzkości.

Jaki jest stosunek prawdy naukowej do prawdy moralnej, nauki do moralności?

Ilekroć usiłujemy skonfrontować obie prawdy z jakimś zagadnieniem czy faktem konkretnym, zjawia się sprzeczność pomiędzy prawdą jedną i drugą. Prawda moralna zakazuje zadawać ból dziecku, naukowa nakazuje czynić to np. lekarzowi. Prawda moralna nakazuje mieć zaufanie do bliźnich, naukowa nakazuje mieszkania i kasy zamykać na klucz. Prawda moralna zakazuje zabijać, naukowa nie cofa się przed nakazem walki. Jeżeli w imię jedności absolutnej prawdy usiłujemy sprzeczność tę usunąć, musimy albo porzucić prawdę moralną w imię działania rozumnego, albo w imię działania moralnego musimy potępić naukę.

Jedno i drugie stanowisko wiedzie do sytuacji bez wyjścia. Moralność bez nauki okazuje się bezsilną w starciu z życiem. Nauka bez moralności staje się narzędziem zbrodni. Maksymalistyczne stanowisko, usiłujące potępić naukę i zastąpić jej prawdy prawdami moralnymi, jak również próby przeciwne, usiłujące wysnuć prawdy moralne z prawd naukowych, nie dają rezultatu.

Jak wobec tego przezwyciężyć zagadnienie stosunku nauki do moralności? Niepodobna bowiem operować dwiema prawdami, które wikłają nas w sprzeczność. Twórcy prawdy moralnej odpowiedzieli nam na to pytanie już dawno pięknym, ale obrazowym i dla współczesnego umysłu trudno zrozumiałym

powiedzeniem: „Prawda moralna nie jest z tego świata“. Logika współczesna usiłuje odpowiedzieć na to samo pytanie tak: „Prawa logiki klasycznej obowiązują w zbiorach, czyli inaczej w świecie przedmiotów logicznych, które należą do tego samego hierarchicznie logicznego typu. Prawa te nie obowiązują w zbiorze, który jest mieszaniną przedmiotów, należących do różnych hierarchicznie logicznych typów“. Nauka jest zbiorem prawd o rzeczywistości. Etyka jest zbiorem prawd o prawdach o rzeczywistości. Prawda moralna dotyczy dziedziny pojęć hierarchicznie wyższych niż prawda naukowa. Prawda moralna jest niejako w wyższej strefie tego świata i obowiązuje w domenie innej, niż prawda nauk ścisłych. Prawda nauk ścisłych jest prawdzie moralnej podporządkowana, ale równocześnie z nią nieporównywalna. Tak właśnie jak nieporównywalne jest to co „cesarskie“ z tym co „boskie“, tak jak podporządkowane ale nieporównywalne jest to, co skończone z tym, co nieskończone. Prawda naukowa i prawda moralna nie mają wspólnej pozwalającej na porównanie miary. Można porównywać jedną prawdę naukową z inną prawdą naukową, jedną prawdę moralną z inną moralną prawdą, ale nie można porównywać moralności z nauką. Należy natomiast obu tym prawdom zaufać w tej dziedzinie, w której każda z nich obowiązuje. Prawda moralna jako subiektywna i absolutna powołana jest po temu i tylko po temu, aby być celem naszego rozumowania i działania. Prawda naukowa jako obiektywna i gwarantująca powodzenie, winna być podstawą naszego rozumowania i działania, a nie na odwrót. Dziecko oddajemy pod nóż operatora, gdy celem naszym jest jego zdrowie, a nauka uzasadnia powodzenie operacji.

Gdybyśmy przestrzegali zasady, że tylko prawda moralna winna być celem, a tylko prawda naukowa winna być podstawą naszego rozumowania, uniknęlibyśmy wielu nieporozumień niepotrzebnych i wielu niepotrzebnych klęsk.

Jest cechą młodości, że swoją prawdę moralną kładzie u podstaw swego pojmowania rzeczy zamiast wybierać po temu obiektywną prawdę naukową, której młodość nie zna lub zna w stopniu mało doskonałym. Jest cechą starości, że swoją prawdę moralną, osiągniętą na pewnym poziomie, przestaje doskonalić i zbyt ufa prawdzie naukowej jako gwarantce powodzenia w osiągnięciu celu.

Jedna i druga droga jest przeciwna nauce i moralności.

Kto prawdę moralną czyni podstawą swego rozumowania, a nie liczy się z prawdą naukową, ulega w starciu z siłami przeciwnymi, których opanować nie umie i staje się sprawcą nieszczęścia. Prawda moralna bowiem, jako cel działania uszlachetnia prawdę naukową, ale nie jest w stanie jej zastąpić.

Kto posługuje się prawdą naukową, a nie doskonali i nie liczy się z prawdą moralną, łatwo staje się sprawcą zbrodni, a co więcej, wcześniej czy później ulega przewadze prawdy moralnej. Bo nauka bez celu moralnego jest źródłem pychy, którą wywołuje powodzenie, ale pychy, która wcześniej czy później ulec musi załamaniu, gdyż prawda naukowa jako prawda względna wcześniej czy później potknie się o pomyłkę rachunku.

Wybierajmy więc najwyższą prawdę moralną jako cel rozumowania i działania i stosujmy najdoskonalszą obiektywną prawdę naukową jako podstawę rozumowania i działania, a zapewnimy wnioskom naszym najbliższy nieosiągalnemu ideałowi jednej prawdy sens, czynom naszym powodzenie, a sumieniom naszym zadowolenie, wynikające z wypełnionego z powodzeniem nakazu moralnego.

Książka ma służyć prawdzie jednej i drugiej, naukowej i moralnej, kształceniu umysłu i charakteru.

FRAGMENTY KSIĄŻKI „CZEKAMY NA ŻYCIE"

KSIĄŻKI, PRZYJAŹŃ I PIES

To było już w tym czasie, kiedy państwo Nałkowscy na swoim kawałku ziemi pod Wołominem wybudowali domek drewniany z facjatką, pokoikami na górze i balkonem. Nazywało się to: Górki. — Trzy morgi w planie — mówiło się — bo w rzeczywistości jest więcej, ze względu na falistość terenu...

Przypuszczam, że spacery pana Nałkowskiego z moim ojcem do Piaseczna i wędrówki po lesie musiały być w tym okresie już rzadsze, bo pan Nałkowski jeździł na Górki i tam pracował nad nawiezieniem i ulepszeniem gruntu na pochyłości między domem a łąkami, zamieniając ten grunt w słoneczne tarasy pod uprawę warzyw i kwiatów.

Kopano doły na drzewka, sadzono brzoskwinie, które się doskonale zaaklimatyzowały, i jedno takie brzoskwiniowe drzewo z Górek długo potem rosło na Powązkach, na grobie pana Nałkowskiego.

Jak z jakiegoś zaczarowanego świata szczęśliwości dochodziły mnie wieści z tych Górek: o czarnej torfowej wodzie, zalewającej wiosną łąki w dole, tak że wyglądały jak jezioro, po którym można by pływać na tratwie. O żabach, niewiadomo skąd się biorących w dołach wykopanych na drzewka. O kaczeńcach, że rozkwitają po opadnięciu wód zupełnie nagle, i wyglądają z góry jak rozsypane po łące złoto. — Coś szalonego, coś szalonego — opowiadała Zosia po każdej takiej wyprawie na Górki.

Z tego wszystkiego wynikło i dla nas „coś szalonego": państwo Nałkowscy postanowili przenieść się całkiem na Górki i zwinąć mieszkanie w Warszawie, wynajmując sobie gdzieś

tylko jeden pokój na pied-à-terre. Zaproponowali moim rodzicom objęcie po nich mieszkania na Nowogrodzkiej 34. Było nadzwyczaj wygodne, obszerne, rozłożyste, również w oficynie poprzecznej, a więc oddalone od zgiełku ulicy, z balkonem i dwoma wejściami.

A więc po siedmiu latach straszliwego mieszkania na Nowogrodzkiej 20, mieliśmy się przenieść tylko dzięki temu, że państwo Nałkowscy kupili sobie ziemię pod Wołominem i wybudowali dom. Bez tego moja mama nigdy by się nie zdobyła na wyszukanie innego mieszkania. Ilekroć zaczynała o tym mówić, albo ilekroć ktoś ze znajomych dziwił się, że w takim oto jak nasze, mieszkaniu wogóle można żyć, ojciec robił tragiczną twarz i zataczał ręką szerokie półkole — książki! Czy można myśleć o przeprowadzce, kiedy się ma tyle książek?

Tym samym ruchem ręki odpowiedział memu bratu na pytanie, co czytać i jak wogóle zabrać się do samokształcenia — wszystko! — powtórzył raz jeszcze ten swój szeroki, kolisty gest — wszystko! — i nie powiedział nic więcej. Zdaje mi się, że na długi czas zniechęcił syna do książek. Zawsze książki! Wszędzie książki!

Znajomi, przytłoczeni ich mnogością, ze zrozumieniem i współczuciem kiwali głowami. — Tak, tak, najgorsze to pakowanie książek. — Po czym odchodzili do swoich wygodnych, umeblowanych mieszkań, a myśmy zostawali w książkach.

Tym razem jednak, gdy wypłynął projekt wynajęcia mieszkania po państwu Nałkowskich, ojcu przyszedł do głowy szczęśliwy pomysł, zanim zdążył odrzucić ten projekt. Oto, korzystając z zażyłości z państwem Nałkowskimi, będzie przez całą zimę własnoręcznie przenosił starannie wybrane i systematycznie ułożone książki w paczkach, objętych skórzanymi paskami, i będzie je układał na podłodze stosami wzdłuż ścian w swoim przyszłym mieszkaniu. W ten sposób, zanim nadejdzie straszliwa chwila oficjalnej przeprowadzki, znaczna część książek będzie już przeniesiona.

Tak też zrobił. Zamiast długiej wieczornej przechadzki, „obracał“, jak się u nas mówiło, kilka razy z ciężką paczką książek w skórzanych paskach. I tak oto dzięki temu pomysłowi, jako też zbiegowi tych przeróżnych okoliczności, przywalone książkami życie całej rodziny miało wypłynąć na powietrze i na słońce.

Jedna tylko rzecz zła: Zosia nie będzie już mieszkała w Warszawie. Nie myślało się jednak o tym. Tej zimy częściej chyba niż dotąd widywałyśmy się, byłyśmy już starsze, nieraz pozwalano nam samym przelecieć krótką drogę pomiędzy obu mieszkaniami.

Aż pewnego dnia, już chyba pod koniec tej zimy, Zosia wpada do nas przez kuchnię, oszalała ze szczęścia, oszalała z zachwytu: ma psa! Przybłąkał się do niej piesek na ulicy, nie chciał odejść, musiała go wziąć do domu, rodzice pozwolili — ma psa!

Momentalnie wpadam w taki sam zachwyt. Pies w Warszawie przewyższał wszystkie moje marzenia o szczęściu. Przesunęły się przede mną tamte psie sprawy, odbywające się tam daleko, w moim drugim życiu, a tu w Warszawie jakby nieważne, dzieje najukochańszego starego Bębna, tragiczna historia złej Białki i jej dzieci...

Ale pies tu w Warszawie? Coś szalonego! Oczywiście, że będę go kochała razem z Zosią. Już go kocham...

Przez cały wieczór przeżywałam tę historię z psem. Aż tu nagle staje się rzecz straszna: ojciec, dowiedziawszy się o tym psie, wpada w wściekłość, po prostu szaleje ze strachu, że ten pies może poniszczyć jego książki, ułożone rzędem na podłodze przy ścianie, w mieszkaniu należącym przecież jeszcze do państwa Nałkowskich. Szalał z przerażenia o swoje książki, z rozpaczy, z oburzenia...

Mama siedziała cicho, drżąc z niepokoju, żeby ojciec w swojej gwałtowności nie poszedł, jak się u nas mówiło, „zrobić sceny“ pani Nałkowskiej. Nie poszedł i nie „zrobił sceny“. Natomiast wszystko obróciło się przeciwko Zosi i przeciwko mnie. Przeciwko naszej przyjaźni. Ze strasznym krzykiem oznajmił mi, że więcej już nie zobaczę „tej dziewczyny aż tak złej“, że naraża na zniszczenie jego książki. Że wszystko między nami musi być zerwane.

Oniemiała ze zgrozy, a miotana prawie dosłownie strasznym łomotem serca, patrzyłam na ojca w milczeniu, przysięgając sobie dozgonną wierność mojej przyjaźni. Nie umiałam tego inaczej wyrazić, tylko właśnie tak, jak w książkach: dozgonną wierność.

Ojciec wyszalał się i uspokoił, ale ja długo nie mogłam się uspokoić, nawet wtedy, kiedy wszystko już przeszło. Nie mo-

głam się zdobyć na opowiedzenie tego Zosi, nawet wtedy, kiedy było po wszystkim. To było nie do wymówienia, choć się skończyło szczęśliwie. Tylko nie pamiętam, w jaki sposób? Zdaje mi się że pani Nałkowska po prostu zamknęła drzwi od pokoju, gdzie były książki. A może przybłąkany pies poszedł sobie skąd przyszedł?

Chyba raczej to ostatnie, bo nie pamiętam żadnego psa. Scenę z ojcem zapamiętałam na całe życie.

OKNO Z NIEBA I SŁOŃCA

Co mi się najbardziej podobało w nowym mieszkaniu? Okno!

Śmiech powiedzieć. Przecież miałam już dwanaście lat i doskonale doceniałam doniosłość tej zmiany. Że mieszkanie jest wygodne, rozległe, że teraz każde z nas, nie tylko ojciec, ale każde z nas ma swój kąt, swoje miejsce w domu. Że dorosły brat, sypiający dotąd jakby w przejściu, nareszcie ma swój pokój, na prawo z korytarza, łączącego jadalnię z kuchnią. Że ojciec, jak się zamknie w swojej części mieszkania, składającej się z małej sypialni na prawo z przedpokoju i wielkiego pokoju do pracy, na wprost z przedpokoju, to ja mogę gadać, śmiać się, nawet pociągać nosem, ile mi się podoba w swojej alkowie, poszerzającej wielki jadalny pokój.

Bo sypiałam już teraz w tej alkowie na łóżku, a nie na żadnej konstrukcji z ławki i krzeseł. Sypiałam na lewo od drzwi jadalnego, a mama na prawo. Bo ta alkowa miała drzwi i była właściwie osobnym małym pokojem.

Miała też okno, właśnie to okno! Było nieotwieralne, bo wychodziło na cudzą posesję. Umieszczone bardzo wysoko, składało się z jednej ogromnej szyby, poza którą nie było nic, prócz nieba. A niebo razem ze słońcem i obłokami układało się w geometryczny deseń podług sześciokątnych, jak w plastrze wosku, zgrubień szkła. Czyste niebo nalewało je błękitem, słońce — blaskiem, chmury — szarością. Krawędzie obłoków przełamywały się w linie proste. Niebo układało się w deseń.

Nawykła do ponurych mroków starego mieszkania, co rano leżąc jeszcze w łóżku wpatrywałam się w tę szybę z nieba, jak w samą radość. Z układu błękitnych i popielatych pas-

ków w deseniu nieba wróżyłam sobie, jaka będzie pogoda. A nawet jeśli są same popielate, to także nic nie szkodzi: jak ojciec wyjdzie, można biegać przez dwa ogromne pokoje, a jeśli jeszcze włączyć w to przedpokój, to miejsca jest tyle, że można by skakać przez sznur albo przez skakankę, jak w Pomologicznym ogrodzie.

Ale to wszystko dopiero kiedy ojciec wyjdzie, a rozkład lekcji w gimnazjach ojca nie zmienił się przez to, że myśmy zmienili mieszkanie. W niektóre dnie ojciec wychodził rano, w inne pracował w domu do dwunastej, po czym zaczynał się myć i ubierać. Łączyło się to teraz z wędrówką przez całe rozległe mieszkanie: z przedpokoju, z którego w prawo była sypialnia ojca, przez ojca wielki pokój do pracy, przez wielką, złamaną pod kątem do tego pokoju jadalnię, przez korytarz wiodący do kuchni. We wnęce tego właśnie korytarza, na lewo, mieściła się umywalnia. Tylko pokój brata naprzeciwko tej umywalni, nie był włączony w te wędrówki. Tylko do pokoju brata ojciec nie zaglądał nigdy.

Znowu padały jak dawniej białe płaty piany, znowu rozmaicie wyglądały ojca wielkie oczy z otworów maski namydlonej twarzy, znowu rozlegały się odwieczne, tradycyjne słowa: Rozen, Luzer, Wirt, zaprodażnaja...

Niby tak samo, ale jednak inaczej, bo z jakąś nadzieją, że to się zmieni, że się uda pozbyć Szumska, że się go „uda sprzedać", że można będzie trochę odetchnąć. A przede wszystkim chodziło o to, żeby ojciec, który jak mi się zdaje, zbliżał się już wówczas do emerytury, mógł zająć się wyłącznie swoją pracą naukową.

— Spinoza — padało znowu z najdalszego krańca mieszkania — Apokryfy. Katolicyzm i modernizm. Jezus, Paweł i Spinoza — zbliżało się razem z krokami.

Mama w cichości ducha wzdychała do kupienia choćby kilku krzeseł. — Cóż, mieszkanie doskonałe, ale w dalszym ciągu nie ma na czym siedzieć. Pod tym względem nic się nie zmieniło.

Znajomi zawsze podziwiali mamy zrezygnowany, filozoficzny spokój wobec tych wszystkich braków. — No, teraz mogę przynajmniej powiedzieć jak Diogenes, spytany czego by

chciał: ôtes-toi de mon soleil — i wskazywała ręką na ukośną smugę światła, w której tańczył słoneczny pył. — W starym naszym mieszkaniu nie mogłam...

Było jednak pewne, że w najlepszym przypadku uczeni będą siedzieli na nowych krzesłach, a w życiu mamy nic się nie zmieni, tak jak się nie zmieniało szuranie jej odwiecznych filcowych pantofli i ofrędzlowany trójkąt ciepłej chustki na plecach, kiedy szła w końcu przygotować ubranemu już i wyświeżonemu ojcu śniadanie: zimny rozbef, marynowane grzyby, ogórki, karafkę z wódką...

Po wyjściu ojca biegłam do jego pokoju, na balkon, pod niebo szare czy niebieskie, ale szerokie, nie ujęte w ramy murów, bo mieszkaliśmy teraz wysoko, na trzecim piętrze. Nie biegałam jednak ze skakanką, ani ze sznurem, jak w Pomologicznym ogrodzie. Nie biegałam, choć mogłam. Widocznie szczęście przyszło za późno. Ostatnia skakanka, czerwono lakierowany giętki pręt z dwiema rączkami do trzymania, zwinięta jak wąż spała gdzieś w kącie. Przeminął jej czas, tak samo, jak przeminął czas Pomologicznego ogrodu, choć było do niego teraz jeszcze bliżej, niż ze starego mieszkania.

Nie bujałam się również na wyprężonych rękach pomiędzy dwoma stołami, po prostu dlatego, że nie było tych zsuniętych stołów. Został tylko jeden z nich, czarny. Drugi, biały sosnowy, stał teraz w jadalnym pokoju, gdzie odrazu zmalał w jego rozległości i pustce. Na jednym końcu tego stołu robiłam teraz lekcje podług planu przybitego jak dawniej do wewnętrznej strony drzwi żółtej jesionowej szafki, która zstąpiła ze swego dawnego stanowiska na komodzie. Mogłam też robić lekcje w alkowie pod oknem, na małym stoliku, na którym się dawniej jadało.

Pod oknem... Okno czasami było jednolicie, gładko błękitne, bez żadnego deseniu. Błękit był ciemny — najwyraźniej wiosna stała tuż za oknem. Nie pozostawało nic innego, nic innego nie można było zrobić, jak jechać na Górki do Zosi. Zanudzać mamę, zamęczać, chytrze tysiącem argumentów przekonać, o ile będzie to dla niej mniej męczące, niż chodzenie po mieście. Zagadać ją do upadłego, zirytować, nawet rozgniewać, ale doprowadzić rzecz do końca: wydusić, wydębić przyrzeczenie, że jeżeli nie będzie deszczu — pojedziemy!

Prawie od samych stopni ganku, na którego słupach wspiera się balkon pokoju na górze, prawie od samego drewnianego domu piaszczysty grunt pochyło opada ku zielonej mokrej łące, odciętej granicznym rowem.

Nad tym rowem w wilgoci rosną drzewa wysokie. Ale ich czuby nie zasłaniają widoku zielonej łąki Zosi Nałkowskiej, kiedy stoi na balkonie swego pokoiku na górze. Przeciwnie: dają głębokie wykroje wśród ciemnych liści, przez które łąka, zalana wiosenną czarną wodą, wygląda jak jezioro. A znowuż kiedy wody opadną i konie pasą się na łące, to każdy koń w wykroju czarnych pod słońce liści wygląda jak w ramce.

Czuby wysokich drzew nad granicznym rowem nie zabierają też ani odrobiny słońca kwiatom i warzywom rosnącym na tarasach poniżej domu. Taki jest stosunek ich wysokości do pochyłości zbocza, że nie zabierają słońca ani temu, co na zboczu rośnie, ani temu co będzie rosło, stokroć jeszcze piękniejsze. Bo któż zabroni wyobrazić sobie pomidory wielkości krzewów porzeczkowych, jagody porzeczek wielkości małych pomidorów, truskawki wielkości średnich pomidorów?

— Kto tak zrobił te tarasy? — zapyta Cezary Jellenta, i pani Albina, żona Cezarego Jellenty, i Maria Komornicka, i mój ojciec, kiedy przyjadą na Górki.

— To moja Zosia i Helenka Radlińska — odpowie pani Nałkowska. — Helenka przyjechała tylko na jeden dzień, a oto co one razem zrobiły!

Na razie rzeczywistość wygląda skromnie. Na moje prośby i błagania mamy wyznaczony mały kawałek zbocza, jeden malutki kawałeczek. Trzeba obedrzeć go z kożucha darni, ale tak, żeby darni nie poszarpać i nie pokruszyć. Darń należy układać porządnie w równych kawałkach, i tak ma czekać swojej kolei.

Kolej zaś przyjdzie wtedy, kiedy cały kawałek zamieni się w bezwstydnie goły szmat piasku. Wtedy z tej golizny urobi się przedłużenie tarasu już istniejącego. Zrówna się jego wysokość z wysokością już istniejącą, jak pionową płaszczyznę stopnia schodów. Właśnie wtedy przyjdzie kolej na kawałki darni. Mają umocnić ten stopień, mają być przybite kołkami, mają...

— Helenko, odpocznij! Helenko, posiedź trochę w cieniu!

— Ach, proszę pani, ja jestem taka szczęśliwa, że... ach, proszę pani, proszę pani, jakże tu będzie cudownie, jak to się wszystko zrobi!

Siedzimy nad tą darnią jak rozczapierzone kwoki. Wiosenne słońce piecze, darń robi się nadspodziewanie twarda, piasek nadspodziewanie oporny. Jak to chrzęszczą, jak to skrzypią kępki sinawej trawy, jak uparcie trzymają się piasku!

Narcyzy i stokrotki ogrodowe kwitną,
czarne chmury okryły tę przestrzeń błękitną —

napisała Zosia w liście, który mi sama wręczyła w Warszawie. Od jej wyjazdu na Górki stale korespondujemy w ten niezawodny sposób — obyż, obyż tak było jak w tym pięknym wierszu — pogadujemy coraz bardziej jałowo, bo słońce pali nagłym zmęczeniem.

— Helenko, Zosiu, idźcie na ganek, albo schowajcie się gdzie w cień, chcecie dostać porażenia?

Podpełzamy więc w cień najbliższej sosenki. Przypatrujemy się stąd temu, cośmy zdziałały. Nie, nie wygląda to ładnie, nie można powiedzieć. Wygląda po prostu jak rozgrzebane.

Ale my nie mamy wielkich wymagań. Zresztą za chwilę odpoczniemy i dokończymy. Widzę najdokładniej, jak to będzie cudownie i po prostu szaleję z zachwytu — Zosiu, Zosiu, jakaś ty szczęśliwa, jacy wy jesteście szczęśliwi, że macie tę ziemię, ten własny kawałek ziemi!

— A przecież wy też macie? A Szumsk? Nawet daleko więcej macie!!

Prawda. Owszem, tak. Ale Szumsk przywykłam widzieć w kategorii nieszczęścia, podczas gdy Górki to samo szczęście.

— To zupełnie co innego — próbuję niepewnie bronić czegoś mętnego, niejasnego, czego sama nie rozumiem — to taka radość doprowadzać tu wszystko do porządku!

— Czyżbyś chciała przez to powiedzieć, że tam wszystko już jest w porządku?

Ach, nie silę się nawet jej wytłumaczyć, jak dziwny jest tamten porządek. Zresztą wcale bym nie potrafiła. Podpełzamy dalej pod następną sosenkę i w szczęśliwym rozleniwie-

niu roimy dalej czarodziejstwa przyszłości: jak tu będzie, jak tu będzie... ale i tu słońce godzi w nas jak strzałą, więc czołgamy się jeszcze dalej i dalej. Aż w końcu znajdujemy się poza zasięgiem domu, i pracy przy tarasach, i kopania, i noszenia nawozu z drogi, i wogóle wszelkiej kultury. Bo Górki mają to do siebie, że raz zrobi się kilkadziesiąt kroków — i już jest się jak w puszczy. Nigdzie domów. Nigdzie ludzi.

Leżymy na brzuchach, machając gołymi nogami. Nad niską trawą utkwiłyśmy nosy. Gryziemy jakieś źdźbła i pogadujemy już nie o tym, jak będzie z kwiatami i pomidorami na tarasach. Mówimy o tym, jak będzie z nami.

Wydaje się nam, jakbyśmy były na samym początku wakacji, i nic jeszcze z tych wakacji nie wzięły, nie zmarnowały. Całe życie jest przed nami, i wyobrażamy je sobie nie inaczej, jak takie nienadgryzione jeszcze wakacje.

— Coś szalonego, coś szalonego — pogadujemy coraz leniwiej, bo i tu w cieniu robi się gorąco.

Po obiedzie wracamy jednak do pracy, choć z nieco mniejszym zapałem. Dane mi jest własnoręcznie posadzić kłącze irysów, wypuszczających jasne liście. Z rozkoszą obrywam zeszłoroczne, jak popielate zetlałe tasiemki.

Pełne nowego entuzjazmu biegniemy z konewką i dzbankiem po wodę do podlewania. Długo się ochlapujemy z wrzaskiem i piskiem. I nagle w tych piskach przychodzi mi do głowy doskonałe rozwiązanie problemu Szumska i własnej ziemi: oto jak się sprzeda Szumsk i będą pieniądze, to się kupi skrzynki i posadzi się kwiaty na balkonie, no nie?

Zaśmiewając się, lejąc zimną wodę na spocone nogi, popychając się i wyrabiając tysiące głupstw, wracamy do domu, bo już nas wołają na herbatę. Ale szczęście jeszcze trwa i będzie długo trwało: do stacji kolei jest z pół godziny drogi, a Zosia i Hania mają nas odprowadzić na stację...

TRANSPORT SZEOLU

(ROZDZIAŁ Z KSIĄŻKI „I TAM MÓJ CMENTARZ...")

W normalnych warunkach nagły zgon członka rodziny wywołuje chaos w domu żałobników. Podział dnia ulega zupełnemu przewrotowi, przytomność umysłu domowników jest na krótszy lub dłuższy przeciąg czasu częściowo zawieszona, najbardziej rzeczowi wśród nich zajmują się przygotowaniami do pogrzebu. Przez otwierane ustawicznie drzwi z wejściem śmierci w dom wieje zimny, stepowy wiatr i wirują wspomnienia, zmącone myśli, zbełtane postanowienia jak kurz i śmiecie uliczne w czasie szalejącego orkanu. Nieboszczyk wyziębiony i oddalony na całą długość antycypowanej wieczności od żywych żółknieje na łożu śmierci na wosk i czeka cierpliwie aż tarcza roztargnień, zamieszania i powstałej luki obróci się o trzysta sześćdziesiąt stopni koła Iksiona i wśród nagłej ciszy zwróci mu sakramentalne prawo głównego obiektu ceremonii pogrzebowej.

Całkiem inaczej przedstawiało się krótkie zejście człowieka na czwartym piętrze, pod dachem, w zakonspirowanym kącie, gdzie siedmiu żydowskich mieszkańców za hojną zapłatą, uiszczaną co parę dni, za współwiedzą esesowca, zarządzającego blokiem, przy czynnej pomocy dozorcowej, cisnęło się jak śledzie w beczce i beznadziejnie czekało zbawienia.

Siedziało bractwo jak mysz na pudle, między nimi mała dziewczynka o naturalnej potrzebie bezustannego szczebiotania, nie rezygnująca z praw swego żywiołowego temperamentu i nie rozumiejąca ani ducha czasu, ani powagi sytuacji. Nie wiedziało biedactwo co na nią spadło, gdy pod groźbą ciężkich kar cielesnych zawiązano jej chustką usta i zawęźlono ją w węzeł

gordyjski na karku, aby maleństwo nie mogło go drobnymi rozsupłać rączętami i tak przez lata do tragicznego końca dziecko dniem i nocą, odchodząc prawie od zmysłów, targało zewnętrzną uzdę, zdejmowaną przez starszych na kilka chwil w czasie podawania posiłków i nakładaną natychmiast z powrotem, aby się dziecko ne wyrwało zatamowanym krzykiem i nie sprowadziło nieszczęścia.

W tę chustę niemymi łzami wpłakiwało ono swoje bole, wgryzało się w nią, mieląc ząbkami kłębiące się w jamie ustnej zgłoski, wtłaczane w tchawicę i połykane w nieładzie. Dziecko dusiło się od nadmiaru wrażeń nieucieleśnionych w utoczonym wyrazie i niemiało wzburzone, coraz bardziej złe i znarowione w strasznych warunkach istnienia.

W tym piekle geograficznie niewłaściwie, bo na najwyższym, a nie pod ziemią, umieszczonym piętrze, zmarł w ciepły, majowy dzień tknięty apopleksją dziadek dziewczynki i wśród głębokiego zdumienia wszystkich współlokatorów, że śmierć naturalna zachowała swoje dawne uprawnienia, leżał jak kamień na samym środku małej izdebki na podłodze, nakryty dziurawym prześcieradłem.

Ojciec dziewczynki a syn nieboszczyka, kuzyn z żoną i reszta krewnych stali nad zwłokami, nie tyle dotknięci nagłym zgonem staruszka, ile bezradnością, co z nim zrobić i jak go usunąć. Z ich skołatanych głów nie wyłaniała się żadna roztropna myśl, fantazja nanosiła jakieś niewykonalne, bzdurliwe pomysły, raczej fragmenty bredzeń obłąkańców, niż racjonalne rozwiązania zagadnienia i trup, leżący kamieniem u ich nóg, z tematu płaczu i nieutulonego żalu ciążył im kamieniem literalnie zawiązanym u szyi i ciągnął ich za sobą w przepaść.

Jednemu z nich błysnęła myśl, czy nie wynieść nieboszczyka na dach i nie zostawić go tam jak u Parsów ptakom na żer, ale wstydził się swego wyraźnego pomysłu. Technicznie zwłoki nie dałyby się przez lukę wywindować na stromy dach, a gdyby nawet, stoczyłby się nieboszczyk po pochyłości i runąłby na ulicę. Kuzyn milczał i nie podał planu pod dyskusję. Jego żona przez chwilę oczami duszy krajała ciało na kawałki i wyobrażała sobie w imaginacji, że gdyby je tak pocięto, można by, lecz zamdliło ją i musiała usiąść na krześle

i odwrócić się od martwego ciała. Poczuła, a może jej się tak tylko zdawało, lekki fetor zgnilizny.

Dziewczynka z zawiązanymi ustami przytuliła się do niej i łowiła nosem nerwowo gęste powietrze. Kobiecie zrobiło się bardzo gorąco, odsunęła dziecko na odległość ramienia od siebie. Mała odeszła i zaszyła się w kąt, gryząc chustkę jak koń wędzidło.

Inny krewny pierwszy dał szeptem wyraz swoim myślom. Zerwać podłogę i umieścić nieboszczyka pod nią. Zrywanie podłogi wydało się wszystkim niepowszednim naruszeniem ogólnego porządku. W kamienicy mieszkali esesy z rodzinami, poza zarządcą i dozorcową nikt o ich istnieniu na poddaszu nie wiedział, nie postanowiono więc nic i wniosek zwiądł i opadł. Każdy dumał na własną rękę. Udzielił im się niepokój myślenia. Jeden trup zachowywał bezwzględny spokój, poddawszy się bezwładnie postępującemu szybko procesowi rozkładu.

W zwykłych czasach byłby od szeregu godzin stracił wszelkie znaczenie poza pustym tytułem głównego rekwizytu przygotowywanej ceremonii. W tym wypadku stanowił centralny punkt zainteresowania i myśli wszystkich kołowały dookoła niego. Na poręczy drugiego, wolnego krzesła, więcej krzeseł tu nie było, wisiała marynarka zmarłego, tak jak ją tam za życia umieścił, w kamizelce, rozpostartej pod nią na poręczy krzesła, znajdował się zegarek z łańcuszkiem, wpiętym w dziurkę od guzika. O ten stary srebrny zegarek o wytartych kopertach zawadziła kołując myśl syna. Za myślą podszedł do krzesła i pokonawszy nieznaczny opór datujący się z lat dziecięcych, gdy ten zegarek był niedościgłym jego marzeniem, wyciągnął go z kieszeni kamizelki wraz z łańcuszkiem, który odpiął, zegarek przyłożył do ucha, nakręcił i do własnej schował kieszeni. Zrobiło mu się raźniej. Serce zegarka biło.

Dozorcowa zgłosiła się jak zwykle z zakupami. Pokazano jej z pewnym zażenowaniem pagórek pod prześcieradłem. Wzdrygnęła się i załamała ręce, przeliczywszy okiem obecnych. Przeniknęło ją kłopotliwe położenie. Przeżegnała się. Oczekiwano, że jako osoba z zewnątrz, w pewnym sensie „światowa“, nie objęta rytuałem smutku, poradzi coś rozsądnego i jednym pociągnięciem trzeźwej głowy trupa usunie. Okazała się bardziej wstrząśnięta niż oni. Po przeżegnaniu się wrosła w podłogę z załamanymi stojąc rękami. Chciała odejść i w za-

den sposób nie mogła. Bała się ruszyć z miejsca. Trup powoli wchodził w jej świadomość i napełniał ją sobą. Misterium śmierci uczepiło się przedmiotów, zabarwiało je odbieraniem naturalnych kolorów, dzień gasł za oknem i uchodził ukośnymi cieniami, pod czaszką zaczęło straszyć.

Niełatwo jej będzie po ciemku zejść po wąskich, serpentynowych schodkach z poddasza na główne schody. Nieboszczyk przylepił się do jej stóp. Poczuła w nich tężejący ciężar ołowiu. Nie odzywała się słowem. Daremnie czekali bodaj na słowo zdawkowej pociechy. Wpadli w jej milczenie jak w studnię. Nareszcie zdobyła się na coś. Przeżegnała się drugi raz, odrywając się od żydowskiego trupa przy pomocy służącego jej jako wiernej symbolicznego zaklęcia. Szybkimi, drobnymi krokami zdążała ku drzwiom i — znikła. Pozostawiła po sobie jakby na przestrzał otwartą przestrzeń, jak po usunięciu rzeczy zbytecznej i zawadzającej.

Nikt z żałobników nie miał ochoty do jedzenia, nawet dziecku, trwającemu jak posążek cierpiącej niemoty w kącie, nikt nie rozwiązał zakneblowanych ust, aby coś zjadło. Wśród gęstniejących cieni późnego popołudnia usłyszeli naraz kroki pod drzwiami, a po chwili umówione pukanie. Esesowiec, zarządca bloku, suto opłacany i rzadko widziany protektor, domagał się wstępu.

Zamajaczył w drzwiach i wszedł. Rozdętymi nozdrzami odpychał powietrze i głośno prychnął. Wypełnił sobą drzwi, nim zamknęli je za nim. Dozorcowa zawiadomiła go o zaszłym. Polecił im usunąć w nocy trupa z zachowaniem wszelkich środków ostrożności. Nikt z lokatorów kamienicy nie śmie nic zauważyć. O pierwszej w nocy wprowadzi kilku esesowców do siebie. W klatce schodowej będzie ruch, rozmowy, otwieranie i zamykanie drzwi. Przyjmie kamratów u siebie, sprawi im bibę. Będą śpiewy i głośne na cały dom gadanie. Odpowiedni sztafaż dla zamaskowania ich przedsięwzięcia. W tym czasie mają uporać się z trupem i przetransportować go do piwnicy. Urządzić się mają tak, aby nie wynikła chryja, wiedzą chyba czym pachnie odkrycie ich tajemnicy. On pierwszy przy pomocy zaproszonych do siebie, na ich koszt gości wystrzelałby ich jak parszywe psy, gdyby się sprawa miała nie udać, ponieważ — dodał z krzywym uśmiechem — i jego własne chwile byłyby policzone, a nie pozwoli, aby go z nimi skonfrontowano.

Po jego wyjściu izdebka zapadła w jakąś bezdenną sztolnię milczenia. Kir najczarniejszego bezhołowia obił ściany i oblekł podłogę. Trup sczerniał i zapełnił sobą przestrzeń, jakby zetlało na nim prześcieradło, a on sam rozpełzł się posępną czernią po kątach. Zmęczeni tym co zaznali, a więcej jeszcze tym, co ich czekało, usiedli w kucki u rogów zwłok. Cisza ściekała ku nim grubymi plastrami i uszczelniała ich przed strachem. Nie mówili ze sobą, jakby się nie znali. W kieszonce kamizelki syna bił zegarek nieboszczyka na głos, jakby on jeden nie stracił świadomości upływającego czasu i zamknięty w metalowej puszce wkraczał za swym poprzednim właścicielem miarowym krokiem wartownika w bezmiar, usypiając czujność losu namiastką zaklętego w nieczuły mechanizm czuwania.

Czas nie stał. Wrastał w noc, gęstniał w maź, trącony ruchem wszystkich pięter wyciekał poza krawędzie małej izdebki, jakby ktoś bokiem przechylił powierzchnię, aby czas jej nie wchłonął. Dziecko zasnęło w kącie. We śnie położyło palec na ustach poprzez chustkę, jakby w zmowie będąc z milczeniem. Ono jedno nie czuło pewnie, jak lepki czas wypełnił pokój po brzegi i jak z nich wystąpił. Jak natchnione pionki podnieśli się żałobnicy z kucek i zabrali się do dzieła.

W głębokiej oćmie nocnej zdjęli zetlone prześcieradło z trupa i dotknąwszy się go, nierozebranego z bielizny, poczuli kamienny ziąb i sztywność jego członków. Kobieta stała opodal i nie wtrącała się do czynności mężczyzn. Postawili trupa jak kłodę na nogi i podparli go ze wszystkich stron swoimi żywymi ciałami. Potem dwu przechyliło go głową ku tyłowi, gdy dwu innych chwyciło go za nogi. Wionęło im po rękach takim zimnem, że dreszcz idący od nóg przebiegł im po grzbietach i gęsią skórką przefalował po nich. Otrząsnęli się z zimna jak mokre koty. Kobieta ledwie dosłyszalnym, wężowym ruchem podpełzła do drzwi i otworzyła je na oścież.

Z mieszkania esesowca, zarządcy domu, dochodził poprzez halle, klatki schodowe i korytarze tłumiony drzewem drzwi i murami ścian szum spienionego wodospadu śmiechu, śpiewów i rozmów, patefon łukiem nad bałwanami gwaru przygrywał do biesiady arię „Śmiej się pajacu", jakby grubym osłoniętą wojłokiem. Przez otwarte drzwi od przypływu powietrza trup się zajął i zapłonął lekkim, słodkawym, mdłym zapachem.

Stawiając bose nogi, noga za nogą, wynieśli nieboszczyka z izdebki. Krętymi schodkami nie dało się go znieść w pozycji leżącej. Postawili go znowu pionowo na nogi i kroplisty pot zrosił im ciała. O poły surdutów wycierali ręce. Ślizgały się z wilgoci. Wzięli nieboszczyka pomiędzy siebie jak się dźwiga pijaków i z wielkim trudem, najtrudniej było wyłączyć szmery własnych ruchów i równocześnie nadsłuchiwać, czy ktoś nie wychodzi im naprzeciw z dolnych pięter, wkręcali się ze swym balastem w korkociąg krętych schodów.

Nie nosili ojca czy krewnego, stracili wszelką łączność z bliskim człowiekiem, wywiązywali się z uciążliwego zadania pozbycia się nieczułej bryły, napełnionej zimnym dynamitem, z zapalonym na ich własnych sercach lontem. Rozsadzi ich, gdzie, kiedy i jak. Pozbądźmyż się go jak najszybciej.

W mieszkaniu esesowca gwar równo ze schodzeniem po schodkach nabierał jak złośliwy guz. Patefon wydzierał się pieśnią Marleny. Pod bosymi stopami skrzypiały schodki. Szczypał je nieprzywykłe do stąpania bez obuwia przenikliwy chłód, drażniła gładzizna. Możliwość wyśliźnięcia się z trupem odbierała im niewielką resztę swobody ruchów. Zeszli do głównych schodów. Najgorsze pod względem niedogodności mieli za sobą, najniebezpieczniejsze przed sobą.

Odetchnęli. Nie otarli potu z czół, ręce nie były swobodne. Potrzęśli głowami, aby zimny pot sam z nich spłynął i zaczęli zstępować głównymi schodami. Przystawali na moment na każdym podeście, a zła trwoga biczem popędzała ich naprzód, do piwnicy, w dół. Schody się nie kończyły, jakby zmieniły kierunek. Trup, zdawało się, objął ich mocno rękami, zagarnął widłami ramion, przylgnął do nich i do ich ciał spoconych lodem, nie wypuszczał spod okrutnego uroku.

Z hallu mieszkania zarządcy domu, spod drzwi, z dziurki od klucza, z otworu na listy kładły się smugi światła i pocętkowały im stopy. Stopy uciekały jak poparzone. Bawiono się tam na całego.

Dom z nasuniętą na bakier czapą pochyłych stropów klatek schodowych łowił prawym uchem panujący w nim radosny zgiełk. Zataił pod sercem przekradających się czterech ludzi z piątym ukrzyżowanym na nich przez jego zanadrze.

Kobieta czatowała na górze u wylotu krętych schodków, zawieszona nad gardłami pięter, wsłuchana w coraz mniej

uchwytne kroki bosych nóg. Przedzierała się ostrzem słuchu poprzez gwar pijackiej biesiady. Chód stóp dochodził jak daleki plusk ręką w fali.

Dziewczynka zbudziła się w swym kącie, nie namacała żadnego ludzkiego kształtu w pobliżu, we śnie zsunął się jej bandaż z ust, wyzwolona z wędzidła dała upust nagromadzonemu we wnętrzu przerażeniu i przeciągle jak syrena zawyła.

Kobieta skoczyła sprzed drzwi do izby i dłonią zamknęła jej usta. Tuliła płaczącą do siebie.

Czterech mężczyzn zeszło ze schodów do piwnic i uczuło straszne, nie dające się wyrazić zmęczenie. Postawili trupa na ziemi i wsparli się na nim, otoczywszy go ze wszech stron silniejszego od nich, nim go położyli na wznak. Znaleźli przygotowane łopaty. Wyrzucali ziemię ostatkiem sił i wykopali głęboki rów. Trup leżał u ich nóg, usuwali go niedbałym ruchem, przeszkadzał im w pracy. Potem podnieśli go i położyli do jamy.

Milcząco, bez słowa pożegnania, przykryli go ziemią, narzuconą przyklepali łopatami i bosymi nogami udeptali powierzchnię, tupiąc upiornie na świeżym tańczyli grobie.

Odrzucili łopaty i jakby ich sto diabłów goniło, bosymi stopami sadzili schodami, piętro za piętrem, nie czując zmęczenia, z uczuciem ulgi w sercach, że się pozbyli brzemienia. Stracili rachubę pięter. Nie wiedzieli kiedy minęli mieszkanie zarządcy. Cisza zaległa wszystkie drzwi mieszkań. Nie odróżniały się paseczkami światła drzwi mieszkania zarządcy od innych. Znikąd nie dochodził żaden głos. W przepastnych zwojach ich mózgów wyludnionych z wrażeń, szukały rytmu dla pędzących nóg usidlone w nich ułamki tonów zasłyszanej poprzednio z patefonu pieśni.

Daleki świt wdarł się w mroki nocy i szarą przędzą zasnuwał oczodół klatki schodowej.

Na ojcowskim zegarku była trzecia z minutami. Syn przyłożył go do ucha.

Chodził.

SYRENA

Po jednym z posiedzeń N-skiego zjazdu sędziów pokoju, zgromadzili się sędziowie w sali narad, żeby zdjąć z siebie urzędowe mundury, chwilkę odpocząć i jechać do domu na obiad. Prezes zjazdu, postawny mężczyzna z puszystymi bokobrodami, który w jednej ze spraw, rozpatrzonych tego dnia pozostał był przy odrębnym zdaniu, siedział za stołem i pisał swoje *votum separatum*. Sędzia pokoju z urzędu o melancholijnym wejrzeniu, uchodzący za filozofa niezadowolonego z otoczenia i poszukującego celu życia, stał w oknie i smutno spoglądał na podwórze. Drugi sędzia z urzędu i jeden z sędziów honorowych *) już byli wyszli. Pozostały sędzia honorowy, ciężko dyszący grubas, oraz podprokurator, młody Niemiec o kataralnym wyglądzie, siedzieli na kanapie i czekali, aż prezes skończy pisać, żeby razem jechać na obiad. Przed nimi stał sekretarz zjazdu, malutki człowieczek z baczkami koło uszu, z wyrazem słodyczy na twarzy. Patrząc z miodowym uśmiechem na grubasa, mówił półgłosem:

— Wszystkim nam chce się teraz jeść, bo jesteśmy zmęczeni i dochodzi czwarta godzina, ale to, mój dobrodzieju, nie jest prawdziwy apetyt. Prawdziwy, wilczy apetyt, że zdaje się, ojca byś rodzonego zjadł, bywa tylko po fizycznym ruchu, na przykład po polowaniu z ogarami, albo po podróży końmi, kiedy przewalisz wiorst sto bez przerwy. Dużą tu rolę także

*) W rosyjskim sądownictwie za carskich czasów, drugą instancją dla sądów pokoju był zjazd sędziów pokoju, który się składał z trzech osób: ze stałego prezesa i dwu sędziów pokoju z urzędu. Ponieważ podlegały rozpatrzeniu z apelacji sprawy, sądzone już przez jednego z tych dwu sędziów i nie mógł on brać udziału w powtórnym ich sądzeniu, zastępował go sędzia honorowy, nie urzędnik. Dlatego na każdą sesję zjazdu powoływano dwóch sędziów honorowych (p. tłum.).

gra i wyobraźnia. Jeżeli na przykład wraca pan z polowania do domu i pragnie zjeść obiad z apetytem, to nigdy nie należy myśleć o mądrych rzeczach: mądre i uczone zawsze odbierają apetyt. Wiadomo przecież, że filozofowie i uczeni pod względem jedzenia są ostatnimi z ostatnich i gorzej od nich nie jedzą, za przeproszeniem, nawet świnie. Jadąc do domu, trzeba starać się, żeby głowa myślała jedynie o buteleczce i przekąsce. Razu jednego, jadąc, zamknąłem oczy i wyobraziłem sobie prosię z chrzanem, to wie pan — z nadmiaru apetytu dostałem ataku histerycznego. No więc, kiedy wjeżdża pan do siebie na dziedziniec, powinien w tym czasie z kuchni rozchodzć się zapach czegoś takiego, co to pan wie...

— Gęś pieczona potrafi tak pachnąć — wtrącił sędzia honorowy, ciężko dysząc.

— Kochany panie, kaczka albo bekas pod względem zapachu daleko większe są mistrze od gęsi. W gęsim aromacie brak jest subtelności i finezji. Najsmakowiciej pachnie jednak młoda cebulka, kiedy się zaczyna podsmażać i skwirczy szelma na cały dom. No, więc kiedy wchodzi pan do mieszkania, stół powinien być już nakryty. Zasiada pan, serweta pod szyją, nie spiesząc sięga pan po butelkę z wódką. Ale ją, mamcię naszą, nalewa pan nie do zwykłego kieliszka, lecz do pradziadowskiej srebrnej czarki, albo do jakiego pękateńkiego naczyńka z napisem „Omne trinum perfectum" — i wychyla pan nie odrazu, a z początku westchnie, zatrze ręce, spojrzy obojętnie na sufit i potem ot tak, nie spiesząc, podniesie ją do ust i — wnet z żołądka po całym ciele rozlecą się iskry...

Na słodkiej twarzy sekretarza odmalował się wyraz najwyższej błogości.

— Iskry... — powtórzył, mrużąc oczy. — A po wódeczce natychmiast trzeba zakąsić.

— Proszę mówić ciszej! — rzekł prezes, podnosząc oczy na sekretarza. — Przez pana już drugi arkusz psuję.

— Ach przepraszam, panie prezesie! Będę już cicho — rzekł sekretarz i ciągnął dalej półszeptem: — A zakąsywać też należy umiejętnie. Trzeba wiedzieć czym. Najlepsza przekąska, jeżeli chce pan wiedzieć, to śledź! Zjadł pan jedno dzwonko z cebulką i sosem musztardowym i zaraz-że, dobrodzieju mój, póki czujesz jeszcze iskry w żołądku, bierz się do kawioru, samego lub z cytrynką, a potem — zwykła rzod-

kiew, potem znowu śledź, ale najlepsze, dobrodzieju mój — to rydze marynowane — pokrajane drobniutko z cebulką, z oliwą... Delicje!

— Tak... — potwierdził grubas, mrużąc oczy. — Na przekąskę dobre są także tego... białe grzyby duszone.

—Tak, tak, tak, z cebulką, z liściem bobkowym, z wszelakimi specjałami. Zdejmiesz pan pokrywę z rondla, a stamtąd buchnie na cię grzybny duch... No, więc kiedy z kuchni wjedzie na stół kulebiaka, natychmiast, nie zwlekając, wypić drugi kieliszek wódki.

— To do niczego nie podobne! — zawołał płaczliwym głosem prezes. — Przez pana trzeci arkusz zepsułem!

— Czort jego wie! Tylko o jedzeniu myśli! — mruknął pogardliwie sędzia-filozof. — Czyż, doprawdy, prócz grzybów i kulebiaki nie ma już w życiu innych zainteresowań?

— No, więc przed kulebiaką trzeba wypić — ciągnął sekretarz półgłosem. Wpadł on był już w taki ferwor, że, jak słowik kiedy śpiewa, nie słyszał nic, prócz własnego głosu. — Kulebiaka musi być apetyczna, bezwstydna w swej nagości, kusząca. Mrugniesz do niej okiem, odetniesz spory kąsek i palcami nad nią poruszysz, ot tak, od nadmiaru wzruszenia. Zacznie pan ją jeść, a z niej masło kapie jak łzy. Farsz tłusty, soczysty z jajami, z mięsem, z cebulą...

Sekretarz zawrócił w górę oczy i wykrzywił usta aż pod ucho. Grubas chrząknął i wyobrażając sobie kulebiakę poruszył palcami.

— Licho wie co!... — warknął sędzia pokoju, odchodząc do drugiego okna.

— Dwa kawałki kulebiaku zjedzone, dobrodzieju mój, a trzeci trzeba zachować do kapuśniaku — ciągnął jak w natchnieniu sekretarz. — Kapuśniak zaraz każ pan podawać, żeby nie przerywać apetytu... Musi on być gorący, ognisty. Ale lepszy może, dobrodzieju mój, byłby barszczyk czerwony z wędlinką i parówkami. Do niego można podać śmietanę i świeżej pietruszki z koperkiem. Doskonały jest także rosołek z młodych cynaderek, albo, jeżeli kto woli zupę — to z zup najlepsza jest ta, którą zaprawia się korzeniami i jarzynkami: marchewką, szparagami, kalafiorem i wszelaką taką jurisprudencją.

— Tak, to wspaniała rzecz... — westchnął prezes, odry-

wając oczy od papieru, ale wnet się opamiętał i wyjęczał. -- Na litość boską! Ja tak do wieczora nic nie napiszę! Czwarty arkusz zepsuty!

— Nie będę już, nie będę! Przepraszam! — Tłumaczył się sekretarz i ciągnął szeptem: — Po barszczu lub zupie każesz, dobrodzieju mój, podawać zaraz rybę. Z ryb najlepszy jest karaś smażony w śmietanie, tylko, żeby go nie czuć było błotem i żeby był delikatniejszy w smaku, należy go przez całą dobę potrzymać żywego w mleku.

— Dobry także jest sterlet — rzekł grubas, przymykając oczy, ale wnet, niespodzianie dla wszystkich zerwał się z kanapy i z dzikim wyrazem twarzy ryknął w stronę prezesa: — Kończysz pan nareszcie? Dłużej nie mogę czekać! Nie mogę!

— Dajże mi pan skończyć!

— Więc sam pojadę! Czort z wami!!

Grubas machnął ręką, schwycił czapkę i nie żegnając się, wybiegł z pokoju. Sekretarz westchnął i nachyliwszy się do ucha podprokuratora ciągnął półgłosem:

— Dobry jest także sandacz, albo karp w sosie pomidorowym z grzybkami. Ale ryba nie nasyca. Nie jest to jedzenie zasadnicze. Podstawą obiadu jest nie ryba, lecz pieczyste. Pan do jakiego ptaka żywi największe upodobanie?

Podprokurator zrobił kwaśny grymas i rzekł z westchnieniem:

— Niestety, nie mogę panu współczuć, cierpię bowiem na katar żołądka.

— Ależ głupstwo, zapewniam pana! Katar żołądka to wymysł lekarzy. Nie zwracaj pan na to uwagi. No, więc nie chce się panu naprzykład, jeść. Albo mdli pana, a pan, dobrodzieju mój, niech na to nie zwraca żadnej uwagi i je. Jeżeli, dajmy na to, podadzą na pieczyste parę dubeltów, a do nich kuropatewkę, albo parę tłuściutkich przepióreczek, to zapomni pan o wszystkich katarach, daję panu słowo honoru uczciwego człowieka! A indyk pieczony? Biały, tłusty, soczysty, wie pan, w rodzaju nimfy...

— Tak, to musi być smaczne — rzekł podprokurator, uśmiechając się smutnie. — Indyka może bym jadł.

— Ach, mój Boże, a kaczka? Jeżeli wziąć młodą kaczuszkę, co dopiero spod pierwszego lodku wody się napiła

i upiec ją z ziemniakami, ale żeby ziemniaczki były cieniutko pokrajane i podrumieniły się i żeby przeszły kaczym smakiem i żeby...

Sędzia-filozof zrobił straszną minę i, widocznie, chciał coś powiedzieć, ale nagle cmoknął ustami, wyobraziwszy sobie zapewne pieczoną kaczkę i, nie rzekłszy już słowa, jakby porwany niewiadomą siłą schwycił czapkę i wypadł z pokoju.

— Tak, kaczki może bym i ja spróbował — westchnął podprokurator.

Prezes wstał zza stołu, przeszedł się po pokoju i znowu siadł.

— Po pieczystym człowiek czuje się syty i ogarnia go słodkie rozmarzenie — ciągnął sekretarz — błogo jest na ciele i na duszy. Żeby ten błogostan wzmocnić, można jeszcze ze trzy kieliszki nalewki wychylić.

Prezes chrząknął i przekreślił papier.

— Szósty arkusz zepsułem! — rzekł gniewnie. — To już niegodziwość!!

— Ależ niech pan pisze, panie prezesie. Niech pan pisze! — zaszeptał sekretarz. — Już więcej nie będę. Ja pocichutku.

— Upewniam pana — ciągnął dalej sekretarz ledwie dosłyszalnym szeptem — że nalewka domowej roboty lepsza jest od wszelakich szampanów. Już po pierwszym kieliszku takiej nalewki duszę owłada ekstaza, coś w rodzaju mirażu, i zdaje się panu, że siedzisz nie na fotelu u siebie, lecz gdzieś w Australii na puchowym grzbiecie strusia.

— Cóż, jedziemy panie prezesie! — rzekł prokurator, niecierpliwie drygnąwszy nogą.

— Tak — szeptał sekretarz — pijąc nalewkę, dobrze jest wypalić cygaro, puszczać kółeczka dymu, nasuwają się wtedy do głowy tak fantastyczne myśli, że naprzykład jest się naczelnym wodzem, albo że się ma za żonę najpiękniejszą w świecie kobietę, i że niby ta krasawica cały dzień pływa pod pańskimi oknami w takim basenie ze złotymi rybkami. Ona sobie pływa, a pan ją przywołuje: „Chodź serdenko, pocałuj mnie!“

— Panie prezesie! — jęknął podprokurator.

— Tak — szeptał dalej sekretarz — cygaro wypalone — i do łóżeczka. Kładzie się pan na wznak, brzuszkiem do góry i bierze pan do ręki gazetę. Kiedy oczy poczynają się kleić

i całe ciało pogrąża się w drzemkę, przyjemnie jest poczytać o polityce: Tam, patrz, Austria źle się spisała, tam Francja komuś nie dogodziła, tam znów papież komuś się sprzeciwił — czytasz i jest ci przyjemnie.

Prezes zerwał się, odrzucił na bok pióro i oburącz schwycił czapkę. Podprokurator, zapomniawszy o swym katarze i nie mogąc opanować zniecierpliwienia, zerwał się również z kanapy.

— Jedziemy! — krzyknął.

— Panie prezesie, a jakże będzie z pańskim *votum separatum*? — zaniepokoił się sekretarz. — Kiedyż je pan zdąży napisać, wszak o szóstej ma pan być w mieście?

Prezes machnął ręką i rzucił się ku drzwiom. Podprokurator również machnął ręką i podążył za prezesem. Sekretarz spojrzał za nimi z wyrzutem i jął układać papiery.

TŁUM. Z ROSYJSKIEGO STANISŁAW STEMPOWSKI

ARKUSZ MŁODYCH

POD REDAKCJĄ TADEUSZA LUTOGNIEWSKIEGO

JAN PIERZCHAŁA

Z CYKLU „WYZNANIA“

1

Zmogła się w wierszach i sterała cisza,
więc muszę wierzyć w płacz i w pracowitość,
a gdy mi nocy zbudzonej przybliżasz,
klękam i ręce pochylam Ci nisko.

Już się nie modlę o świata początek,
ani o oddech jak łuna gorący,
ale wyprosić chcę słowa najprostsze,
i chcę przystąpić do ludzi za oknem.

W wrocławskiej izbie zmartwieniem zagnieździł,
a teraz rankiem mam w oczach złociście,
choć z izby bije jak kopalnia wielki
smutek o słowa nie zmówione nigdzie.

Wierzę w socjalizm, bo w Chrystusa wierzę!
— teraz mi tylko rośnij i olbrzymiej —
Zamknąłem w nocach wszystko bezimienne,
a tajemnicę wyznałem dziewczynie.

2

Przeciw nie pójdę i nie powiem przeciw,
i myśli nigdy nie złożę na opak;

czas jeśli stygnie w pręty stalowe,
trza go szczęśliwiej rozkładać na rękach.

Ziemię pojmując jak Boga ogniście,
i od wieczerzy wstając jak z modlitwy,
o śląskie strony trwam najuroczyściej
pod czas sprzeciwu daremny i niski.

Mowym nie pojął nigdy bylejako,
anim się zaparł jutrzni, co się zdarzy
małym aniołkom z potłuczoną twarzą,
lub oczom smutnym na progu kopalni.

Dzieckiem na hałdach rozparzyłem nogi.
Do dziś mi czas ten płonie.
Do dziś mi huczy czas.
Można się było tyle nauczyć od żołnierzy,
lecz ojciec musiał płakać,
gdy drzwi zamykał na klucz.
Staruszka chciałem minąć w bramie,
alem ukląkł, bo za tym starcem
stała Panna Święta.
A potem była wojna,
której nie pamiętam.

Nie bluźnię dziejom i nie mówię przeciw,
byle młot w garści, byle sierp za progiem,
i na rozstaju dobry Chrystus bez sił,
rozpamiętany wciąż o rzeczy nowe.

Wrocław, 1947.

ELŻBIETA MIŁANCZÓWNA

NA MARGINESIE FRANÇOIS DE VILLON

Mais je suis la jongleresse!
— I kiedy przyjdę do ciebie
siwa, z bladymi oczami,
nie chcę ci mówić, że w niebie

podobnych — nie znają.
I żebym żyła współcześnie
pieśni twych trubadurów
towarzyszącej wiośnie,
ku tobie, w cień gotyckich murów
poszłabym, — ale odeszła.

La jongleresse — i cóż!...
Sto kpin, — zielony balonik
i tam wchodzi się na piętro
pod dach stromy jak gołębnik...

I to nie
— dobry sen „szanownych",
kiedy pochylam się z księżycem
gotując spisek
na ich niedzielny splin.

I kiedy zgorszeni
miną bez pozdrowienia,
znajdę batalion
wesołych wróbli,
które
uniknęły kryminału
za okradanie przekupek.

Więc dalej rewolucja!
przeciwko wszystkim strachom,
grubemu aptekarzowi,
jego córce, która robi
— karierę
i żonie w sobolach.
Ale gdy wydamy ustawy,
obsiądziemy wieżę katedry
z całą zgrają kawek
— i wtedy
poprosimy ciebie
o usprawiedliwienie.

TADEUSZ NUCKOWSKI

ŻEŃCY

Chylcem w chłodzącym pocie słonecznym
pomiędzy kwitnące krzaki baźnika
pod górę
przez ostro-syczące zboże

Miedzą niewyżętą
złotą wodą słońcową bałwanów na chłodnym błękicie
pachną znalezione wśród ściernił
jajeczka przepiórki
W przypołudnie
rusalna woda z leśnej konewki
paprotno-poziomkowej dzieweńki
ze wsi południącej
W południe
kwaśna kasza kukurydziana
jedzona w przesączonym przez świetlistą zieleń
cienistym misterium słonecznej i cichej chałupy
(Na peryferiach pola widzenia
drga magia maku w zbożu)

JERZY CIEŚLIKOWSKI

DRUGA UCIECZKA MICHAŁA

FRAGMENT POWIEŚCI „RÓŻOWE MIGDAŁY"

Michał jest teraz w Warszawie. Jak borsuk obrósł w tłuszcz w dworku cioci Złotnickiej. To mu pozwoli przetrwać zimę. Zresztą nie czuje już dawnego głodu, jest tylko głodny normalnie, po ludzku. Skończyła się przeżuwająca sjesta. O wszystko teraz jest trudniej i trzeba samemu zdobywać. Michał musi pracować. Właściwie nie pracować, ale coś sprzedawać, za czymś biegać po mieście, zajmować się handlem domokrąż-

nym. Ot poprostu żyć, tak jak żyło się w pierwszym roku i późniejszych latach wojny. Co innego stało się teraz bardziej dolegliwą troską Michała i jego przyjaciela Adama w Warszawie. Zimno. Okna nie mają szyb. Powprawiali tylko dyktę w ramy okienne. Rano, w dni słoneczne prześwieca złoto i szron się srebrzy na niej krótką, migotliwą sierścią. Może jest to i ładniej, gdy patrzeć przez chwilę z miłą satysfakcją powrotu do ciepłego pokoju i wyjrzenia przez zwykłe, solidne okna na zaśnieżoną ulicę. Ale taki urok zimowego rana, połączonego z mrozem zaprawionym tylko słońcem, które ogranicza się do efektów świetlnych, raz na zawsze wyklucza całą poezję artystycznego mieszkania. To nie jest wcale przyjemne na dłuższą metę, stwierdzać co rano, że woda w dzbanku zamarzła na palec, kiedy trzeba się w niej myć, choćby tylko przez rytualne zadośćuczynienie higienie. To samo z goleniem dwa razy w tygodniu zarostu, który jak na złość w temperaturze pokoju na czwartym piętrze warszawskiej kamienicy staje się jeszcze bardziej twardy, a zabieg golenia sprawą naprawdę bolesną. Może i to jest powodem, że Michał i Adam decydują się na zapuszczenie brody. Po tych brodach, zresztą nie zawsze słusznie, ludzie rozpoznają w Warszawie oficerów. One stały się potem jakby rekwizytem konspiratorów. Nosili je prowokacyjnie, jak w czasie pokoju znaczki organizacji w klapach marynarek.

Michał przykrywa się kołdrą, która pośrodku ma dziurę w kształcie wielkiej nerki, jak twierdzi on sam, a w kształcie morza Kaspijskiego, jak mówi Adam. Budząc Michała rano, woła między jednym a drugim szczęknięciem zębami — Wyłoń się z morza, bałwanie! Jeśli w tę dziurę, jak w medalion oprawić spodnie i marynarkę i przykryć to wszystko płaszczem, można od biedy zwiększyć izolację. Uciułać odrobinę ciepłego powietrza, leżąc przez całą noc nakrytym, razem z głową. Adam przykrywa się kocem i płaszczem wojskowym. Razem jest to na tyle krótkie, że budzi się raz po raz w nocy, chowając odmrożone stopy.

Do obowiązku każdego z nich należy przynieść z wypraw na miasto opał do żelaznego piecyka, który przez cały dzień głodny i zimny sterczy na środku pokoju, uwiązany blaszaną rurą do muru. Wieczorem siadają przy nim, podając mu troskliwie papier, węgiel i drzewo. Piecyk rozgrzewa się do czer-

wności. Ze zmrużonymi powiekami pławią się w jego cieple i milczą. Jest chwila radości i świadomość jej przemijania nie pozwala na nic, co leży poza kręgiem najpełniejszego wyczerpania jej. Przysłaniają okno kocem, aby zatrzymać uciekające dyktą ciepło. Szron na oknie topnieje i ścieka ciurkiem na podłogę — jakby na dworze tymczasem uczyniła się odwilż. Gotują kolację, a potem na blasze przypiekają plasterki surowych kartofli. Z taką samą kiedyś pasją przylepiali znaczki w albumach.

Michał sprzedaje teraz książki na ulicy. W domu nazywali go „molem książkowym". Ale jednocześnie obchodzili go, czytającego, na palcach, szanując jego pasję. Z podwiniętymi nogami siedział w wielkim fotelu w ojcowskim pokoju. Z tego fotela jak zza burty okrętu sterczała tylko głowa — a Michał zaczytany żeglował po burzliwym morzu, polując na wieloryby, lub na korsarskim okręcie napadał na brygi kupieckie. Z wiekiem ta pasja czytania chciwego i zachłannego przerodziła się w selekcję i smaczki literackie, czy wreszcie w dobieraną literaturę naukową. Kult i radość książki zostały te same egzaltowane i celebrujące. Teraz jak przekupień kalafiorów sprzedawał z zielonego wózka kolorowe wachlarze książek. Całą literaturę wypędzoną z rozbitych księgarń na Świętokrzyskiej. Książka wyszła na ulicę, jak dziewczyna zachęcała i sprzedawała się we wnękach wypalonych domów. Tania była. Sprzedawcy słoniny przyczajeni w bramach zbywali się jednak wcześniej swego towaru.

Koło wózka Michałowego gromadzili się ludzie, przytupując nogami i zgrabiałymi od zimna palcami przewracali kartki. Najchętniej kupowali jednak słowniki niemieckie i sennik egipski.

Książka stanowiła zdobycz, nad którą trzeba było rozpostrzeć specjalną kuratelę. A kto wtedy w pierwszą zimę warszawską czuł bezpieczną więź z posiadanym dorobkiem swego życia gromadzonym w pokoju?

Mróz pod wieczór wzmagał się bardziej i Michał przytupywał, stojąc na pokrywie ze skrzyń z napisem: „Made in Poland". Pół roku temu były w niej jeszcze pomarańcze.

Od czasu do czasu można było zejść dziesięć kroków pod ścianę. W półsuterenie eleganckiej kawiarni palą się pomarańczowe światła. Raz po raz otwiera ktoś drzwi ciepłym kłę-

bem pary. Za szybą zamazane i nierealne migotają mundury oficerów niemieckich, jak zielonkawe meduzy, przepływające za szkłem akwarium. Niemcy nie budzą jeszcze nienawiści. Raczej imponują i ludzie na ulicy prześcigają się we wskazywaniu im drogi i udzielaniu najdrobniejszych informacyj. Nienawiść będzie rosnąć z czasem, proporcjonalne do ich zbrodni i do rozrastania się podziemia Warszawy.

— — — — — — — — — — — — — — —

Przyszły święta. Na wilię Adam nie wrócił do domu. Michał zjadł, jak co dnia kolację i położył się do łóżka. Najpierw zły, a potem w miarę wieczornej samotności roztkliwiał się nad sobą i swoim losem. Głowę wtulił twarzą do poduszki i rozpamiętywał wszystkie minione święta, jak obrazki do dickensowskich opowieści. Na stole obok łóżka leżał list w niebieskiej kopercie ze znaczkiem z kwadratowym łbem Hindenburga. List, który przyszedł dzisiaj właśnie, wiele razy czytany już przez Michała. List od Róży. Róża, święta, świat cały inny, szczęśliwy, niedawny, jeszcze rok tylko temu.

Jadą zboczem wzgórza, z lewej strony jest las, z prawej nachylone pod kątem pola. Jeden dzwonek uwieszony u dyszla podzwania monotonnie jak takt tej jazdy. Jadą nachyleni ziemi srebrnej, iskrzącej się śniegiem. Jeszcze godzinę temu tańczyli. Ktoś w półmrocznym pokoju nakładał płyty na zagrypiony patefon. Te same do znudzenia melodie skrzypią jeszcze teraz w śniegu i długo będą potem umuzykalniać każdy hałas w otoczeniu, co gorsze i wspomnienia tego wieczoru będą miały to samo „tło muzyczne" --- „Mój cały świat, to moja blondyneczka". Pili wino, które zawsze dla Polaków ma specjalnie świąteczny charakter. Wino podniecało i podniecała muzyka. Pokoje na przemian były ciemne i jasne. Tańczyli w nich na pamięć, wdrożeni w ten sam krok rytmiczny, ginąc w ciemnościach, tłumiących kroki i wynurzając się znów w świetle lamp naftowych koloru naciągającej herbaty. Róża miała błękitny narciarski sweter i włosy jasne falujące, zaczesane tak, jak to rzeźbili dawni Grecy swym boginiom. Michał stał w oknie ciemnego pokoju i patrzył na Różę z daleka. W głowie kołowało mu się lekko i muzycznie. W szybie odbijał się żółty słonecznik światła z sąsiedniego pokoju. Szyba była chłodna, a Michał trochę pijany. Teraz jechali saniami. Jacek czymś twardym uciskał bok Michała, który nie mógł się

poruszyć, trzymając na kolanach Różę, zawiniętą w wielki kożuch, pachnący stajnią. Spróbował na chwilę wcisnąć prawą rękę w rękawy kożucha, z których Róża zrobiła sobie mufkę, i uczuł pod palcami jej ciepłe dłonie. Bezskutecznie próbował zamknąć je w swojej. Okazuje się, że tylko sienkiewiczowscy rycerze zamykali doskonale i hermetycznie w jednej rycerskiej prawicy obie maleńkie rączki swych kochanek. Róża w kokonie futra była już teraz jakąś inną i onieśmielała bardziej Michała. Sanie wyprostowały się nagle i Michał jednym okiem, ponad kołnierzem ufryzowanym rzędem pęczków włosów, jak czarnych płomyków zobaczył księżyc, okrągły, nadziany na dziób sterczącej narty. Konie przyspieszyły biegu. Księżyc wyślizgnął się narcie, odskoczył jak srebrny balonik na niebo, a Róża przygniotła całym ciężarem Michała, aż mu oddech zaparło w piersiach.

— Michał, trzymaj, bo wylecę — szepnęła głosem stłumionym przez futro. Przez chwilę zobaczył jej twarz, która zaraz zniknęła, ale Michałowi zrobiło się bardzo ciemno, a na nosie odczuł jej ciepły oddech. Tak został zamknięty z ustami Róży w fornalskim kożuchu. Sanie ślizgały się znów gładko, księżyc sfrunął znów na nartę i dał się tak odwozić do samego miasta, ale tego Michał już nie widział.

Potem minęły święta. Michał musiał odjechać do Warszawy, a Róża do Krakowa. Pisali do siebie kilka razy. O niczym prawie. Egzaminach, trochę o książkach i teatrze, ale oboje z niecierpliwością czekali na siebie i na wakacje. Róża w ostatniej chwili przed przyjazdem do Brzeźnicy zdecydowała się jechać na cały miesiąc do koleżanki na Podkarpacie, a Michał po przyjeździe pokręciwszy się trochę, nasłuchawszy się gderań chorego ojca, uciekł na obóz akademicki, nad morze. Przyjechali prawie jednocześnie z początkiem sierpnia. Brzeźnica żyła już bliską wojną. Jacek nie wracał na urlop, Adama powołali do wojska jeszcze w czerwcu i był gdzieś nad pruską granicą. Ciotka Natalia dała na mszę, aby wojny nie było i kupiła w tajemnicy maski gazowe dla siebie i Władzia, ostukawszy w niemalowane drzewo.

Wuj Teodor knuł z doktorem Łowiczem plan ofenzywy na niemieckie Pomorze.

A Michał i Róża, aby nadrobić uchodzące lato, a może dlatego, że kto wie, co stanie się gdyby wojna... chodzili za

miasto miedzami, wzdłuż pól z wyciętym już zbożem i rżyskiem jasnym, jak przystrzyżona głowa rekruta. Michał nieśmiały, zwłaszcza wobec Róży, w oddaleniu tylko układał najbardziej zdobywczą i efektowną strategię zupełnego podboju Róży. Wszystko to było proste i łatwe, dopóki układał to sobie w głowie i był od Róży daleko. Ale gdy byli sami, brakło mu odwagi na gest najniewinniejszy. Bywa tak, że będąc od niej z daleka, spieszy się używając pociągów, samochodów, każda chwila jeszcze przedłużającego się niewidzenia staje się krzywdą każdej nieodebranej pieszczoty, wreszcie już na miejscu, w tym samym mieście biegnie się ulicą, potem w sieni przeskakując po dwa stopnie, puka się do drzwi, rzucając kapelusz w przedpokoju i... siada się obok niej przy stole i wyzbyty nagle z całej odwagi, patrzy się w stół, kręcąc niezgrabnie w palcach frędzle serwety. Pokonywało się kilometry przestrzeni, aby zabrakło odwagi na pokonanie tych ostatnich centymetrów, dzielących od jej ust.

Michał wdrażał się powoli, codziennie od początku, niezawsze ośmielany przez Różę, aż uprzedziła go wojna. Na mieście rozwieszono ogłoszenia mobilizacji. Michał z białą kartą przekreśloną czerwonym, jak szarfa pasem, miał się zgłosić w drugim dniu wojny do swego macierzystego pułku.

Wtedy Róża i Michał zaskoczeni tym uświadomili sobie, że właściwie nie wiedzą, czy się kochają. Michał zwłaszcza był prawie przekonany 2-go września, gdy Niemcy byli o 70 kilometrów od Brzeźnicy, że Róża go nie kocha. To właśnie sprawiło, że spieszył się tak bardzo na wojnę, ażeby postawić Różę wobec faktu: siebie i dymiącego pociągu na stacji i usłyszeć: „zapomnij o mnie, to było“... lub „Michale, ja przecież cię kocham“. Michał ufny w chwilę specjalnie osobliwą i mundur podchorążego artylerii, biegł prawie szczęśliwy pod dom Róży w niedzielę rano 3-go września. Wszyscy wtedy biegali ulicami. Nikt nie patrzył na mundur Michała. Ciotka kiwnęła mu tylko ręką, siedząc na stosie spakowanej pościeli w pokoju, jak na sali dworca. Róży w domu już nie było. Odjechała godzinę temu razem z urzędem pocztowym, z którym ewakuował się jej ojciec.

Ostatni pociąg, pełen cywilów i wojskowych już z rozbitych oddziałów lub takich jak Michał, jadących na wojnę, stał na

stacji pod parą. Na peronie chłopak bagażowy podał Michałowi kartkę „od panny Jankowskiej“:

Michasiu, żegnaj kochany
do rychłego zobaczenia
Twoja Róża

Michał czytał w pociągu kilka razy coraz bardziej zawiedziony i zły. To ona mię żegna odjeżdżając. Amazonka. Furgonem pocztowym wyjechała na wojnę. Przypomniał sobie słowa wuja, który go żegnał słowem, jak sądził, rycerskim: „Wracaj z tarczą albo na tarczy, Michasiu“ i broda mu się zatrzęsła przy tym. I Michał postanowił sobie wtedy, że pierwej nim słowa od niego — usłyszeć musi Róża słowa o nim. O tym, że wróci z tej wojny „bez tarczy“, nie wiedział, jak żaden podchorąży w wyglansowanych butach, jadących 3-go września na wojnę.

Pociągi Michała prędzej dosięgnęły Brześcia, niż kolumny niemieckie i to było pierwszym i ostatnim zwycięstwem Michała w tej wojnie.

Teraz Róża odpowiedziała na list samotnego Michała w Warszawie. Można było dalej podjąć temat o literaturze przerwany w sierpniu, jakby nie istniał czas tych kilku miesięcy równy okresom historii. Bo to jest w pewnych sferach temat nieunikniony wstępnych konwenansów, zanim stanie się i dopełni się to, nad czym oboje kołują, mówiąc o Balzaku i Szekspirze. Michał napisał list o ich tu z Adamem warszawskiej robinzonadzie. A Róża pisało o brzeźnickim życiu, wygasłym i nieciekawym, odrzuconym daleko, jak grudka brzeźnickiego błota kołem przejeżdżającej wojny. Michał poczuł swą przewagę w egzotyczności warszawskiej i zapragnął jak najrychlej pojechać. Bo nigdy nie spieszy się mężczyźnie tak, jak kiedy czuje, że przewadze, którą posiada, grozi nieuchronna katastrofa. Zdecydował się jednak jechać dopiero na skutek krótkiego listu, który otrzymał od ciotki Natalii: „...przyjeżdżaj, podzielimy się z tobą chlebem bożym...“ Ciotka, mater familiae, wpuszczała zagubioną owcę z owczarni w imię całości i solidarności klanu, ale nie czyniła tego bez gestu ofiary. List opisał dookoła serdecznym haftem wuj Teodor, ciesząc się, że

Michał przyjedzie — wuj był w małżeństwie tą stroną, która się dopisywała tylko na marginesie. List ten był dopiero certyfikatem na wjazd do miasta przodków, w którym był dom, co prawda nie Michałowy, ale zasobny i obszerny, i Róża, z której osobą wiązał najwięcej nadziei.

Adam chodził w święta do kościoła. Mówił, że dziś to nie tylko religijny, ale i patriotyczny obowiązek.

— Śpiewają „Boże coś Polskę!“ Dopiero teraz zdaje się rozumiem tę pieśń, jak ci, co ją śpiewali po raz pierwszy. — Przed Zbawicielem jakiś chłopiec, gdy ludzie wychodzili z kościoła, grał „Warszawiankę“ i wiesz, w czasie gry pękła mu struna na skrzypcach.

Michał kiwał mu tylko ręką i odwracał się do ściany, jeśli leżał na łóżku, lub brał czapkę i wychodził na ulicę. Włóczył się bez celu ulicami, Chmielną, Marszałkowską, lub z teczką chodził w okolice dworca i kradł węgiel.

Jeszcze raz otrzymał pocztówkę, tym razem od wuja Teodora. Wujowi cała treść listu niewinna i ogólnikowa służyła jako szyfr jakichś tęsknot i pragnień mglistych, którymi chciał się podzielić z Michałem. List kończył się słowami: „Przyjeżdżaj koniecznie, do wiosny (podkreślone) odpoczniesz u nas!!!...“ Pokazał list i powiedział o swym wyjeździe Adamowi. Nie zdziwił się, przytaknął głową i mruknął:

— Ja też.

— Wyjeżdżasz?

— Prawdopodobnie.

— Depczą ci po piętach?

Adam nie odczuł złośliwości.

— Mówiłeś, że za wielu nas w Warszawie, jadę na wieś.

— Aha, — Michał przypomniał sobie Krzemienia u cioci Złotnickiej. — Idziesz w lud! Niech cię Matka Boska ma w swej opiece. Nie zapomnij tylko schować ryngrafu po przodkach. Jeszcze by chłopi pomyśleli, żeś w misji apostolskiej, a nie wojskowej.

— Jesteś głupi, złośliwy i tchórz. — Powiedział Adam spokojnie.

— Dobrze, że nie zdrajca, wtedy byście mnie sprzątnęli. Czy już sprzątacie takich, jak ja gości?

Rozstali się, podając sobie tylko ręce. Michał zapakował

cały swój dobytek w tekturowe pudełko. Wszystkie swoje zapasy, które kupił, zawinął w gazetę. Przez chwilę namyślał się, czy nie zostawić Adamowi, ale nie, zaciął się, wezmę na drogę. Kilogram słoniny, mąkę i groch. Sprzedam. Pieniądze się przydadzą, przecież tym konspiratorom płacą, może fasują nawet furaż, co im po cywilnej słoninie tchórza, uśmiechnął się, pewnie, pewnie, tchórz, ano dobrze.

Poszedł na dworzec po raz ostatni w Warszawie i po raz pierwszy jako podróżny. Śnieg padał i przykrył jakby bandażem popalone kikuty budynków. Ludzie tłoczyli się w poczekalni w pierwsze, niezdyscyplinowane „ogonki", za które specjalnie uwzięli się Niemcy, bijąc ludzi, jeszcze w tym czasie nie tyle z nienawiści, co z objawów dyscypliny i porządku. Ludzie nie przejmowali się tym nawet zbytnio. Niektórzy strofowali się nawet sami: „a nie pchajta się tak, porządek musi być", „co za naród taki, tylko bata na nich". Pierwsze uderzenia przyjmowano pokornie, prawie jak rzecz już normalną, jako konsekwencję tego wszystkiego, co stało się we wrześniu. Lęk wtenczas był w ludziach większy ponad wszystkie uczucia i żandarmom niemieckim cywilizowanie Polaków nie nastręczało kłopotu. Sama tylko przyjemność pierwszej zaprawy w biciu człowieka. Bagaży nie rewidowano jeszcze, więc dygowali ludzie toboły i obmacywali je co chwila zatroskanymi rękami, o nie tylko bacząc, w ich całość zapatrzeni, jakby tam przyszło strzec całej ojczyzny. W pociągach mimo wszystko tłoku jeszcze nie było. Do zamkniętych przedziałów pulmanowskich wagonów nie dobierano się na siłę. Ludzie wdrażali się powoli i cierpliwie stać w przejściach, przycupnąć na tobołku i układać się na podłodze. Do ubikacji chodzono tylko za własną potrzebą, a nie zajmowano jej, jak prywatnego coupé, jak miało to miejsce później.

Michał w wagonie próbował zamka.

— Ten przedział musi być wolny.

— Ano, może to dla Niemców, źle panu stać.

— Jakeś stanął, to stój, a nie kręć d...

Jakiś jegomość z siwymi wąsami, w kolejowej czapce jął jednak fachowo obmacywać zamknięcie.

— Zatrzasnęło się, cholera, czy co!

Ludzie, widząc kolejową czapkę, przymilkli.

— Otworzy pan?

— Spróbuję.

— Pan konduktor? — pytał ten, który wysunął się bliżej, aby pierwszy dopaść otwartych drzwi.

— Ii, teraz nie, ale jeździłem 25 lat na kolejach.

Stary z niemałą satysfakcją uporał się wreszcie z zamkiem i zdołał krzyknąć tylko:

— Ludzie, o dlaboga!

Przeszli mu po plecach całą ławą ciał i tobołów.

Pociąg ruszył, przystając często na podmiejskich stacjach, uwoził Michała coraz dalej od Warszawy zaśnieżonym i płaskim krajobrazem, podobnym bibule, na której po raz pierwszy odciśnięto czarne pismo rozrzuconych krzaków. Kolejarz, który przysiadł obok Michała, spoglądając w okno, wymamrotał:

— A tu zima jeszcze na bidę ludzką.

— Zima... ale aby do wiosny — podsunął prowokacyjnie Michał.

Kolejarz popatrzył mu w oczy.

— Uważasz pan? Nie zgłosiłem się do służby, psia ich mać, ale jak to wszystko do wiosny się nie skończy, trza będzie.

— Zawsze wiosną coś się stanie, przecież tam na Zachodzie też w palce nie dmuchają. Ofenzywa pójdzie jak nic.

Michał czuł się jakoś w obowiązku mówić to specjalnie zniżonym głosem, jakby starał się zrobić z siebie kogoś takiego, co nie dla własnych przyjemności podróżuje pociągiem.

— Do Kielc pan jedzie? — spytał kolejarz również ściszając głos.

— Dalej... — Michał urwał. — A gdzie moja paczka? — zapytał nagle podniecony. Kolejarz popatrzył po półce.

— Leży chyba. Na sprzedaj pan coś wiezie?

— Na sprzedaż? — żachnął się Michał i zamilkł. Jeszcze ludzie nie przyzwyczaili się, że i coś innego można przewozić pociągłem. —Co, pan uważa, że każdy tylko za handlem jeździ?

Kolejarz przypatrzył mu się uważnie.

— A pan niby... młodyś pan — i nagle, jakby to stwierdzenie uświadomiło mu całkiem inny powód jazdy Michała, o którym jeszcze nigdy dotychczas nie pomyślał, bo poruszył się niespokojnie i przychwycił dłoń Michała w twarde i szorstkie ręce.

— Panie kochany, więc pan, więc wy...

— Ciszej! — syknął przez zęby Michał.

— Ciszej — uspokoił siebie stary. — Która to, która, będę pilnował, choćbyś pan zdrzemnął się.

ROMUALD CABAJ

SCHERZO

WYBUCH WOJNY

1

Pioruny słów czerwonych od krzywdy i gniewu cichły w westchnieniach, wydobywanych zbyt długim i nużącym już czekaniem. Bladły słowa i płowiały myśli. Ich ręce — ręce, którym strajk oderwał pracę — istniały teraz niepotrzebnie.

Wychodzili w mrok. Z rąk kobiet wtopionych w cień spadający z płotu, brali chleb i tytoń. Powoli rozłamywali między sobą skiby chleba i podawali w dłoniach strzępki ognia do papierosów. Popod linią rytą w powietrzu kolczastym drutem ogrodzenia zawęźlali na moment uściski dłoni z kobietami: odchodziły, żegnając ich twardą, szeroko zatoczoną dobrocią: „Bądźcie zdrowi..."

Wracali znowu do nieruchomego tartaku połacią klocowiska, pełną wilgotnej trawy. Ciężkie kroki kładli na smugę połysku odbitego od szyn kolejki. Wysilonym patrzeniem wydobywali z mroku zieleń soczystych źdźbeł i odziomy drewna: wokół tego obrazu zaciskali utrudzone pracą i głodem myśli.

Obsiedli kloce, wbijając nogi w trawę. Rozjarzały się wśród nich słowa. Uciekali od samotności, która niosła ze sobą zwątpienie w prawo do buntu i męczyła strachem przyszłych, niepewnych losów. Zbiorowość dawała im siłę. Łączyli się rozmową. Dniu oddartemu od pracy dawali nazwę — wymierzali go wartością bochenka chleba: żądaniem.

Zegar piaskowskiego kościoła rozsypał dźwięki czasu.

Wtopili oczy w krajobraz — patrzenie dawało gorzką radość. Srebrzyca kołysała swe fale na wahadle ostatniego blasku i wciskała szarzejący powoli nurt pod chropowaty od pa-

górów sznur horyzontu. Piaski położone na przeciwległym brzegu rzeki przytykały pierwsze światła do szyb. Rozpalały się wiszary lamp u sklepienia ulic. Lipy przykościelne wsysały obłą bryłą konarów ciemną ciecz nocy. Opadające liście zawijały się w ciszę...

Od mostu spinającego brzegi Srebrzycy oderwały się kroki przechodnia, który przebiegał prędko drogę wokół płotu tartacznego. Robotnicy pełniący dyżur u bramy odrzucili jego hasłu twardy kolor słów. Przebiegł przez bramę — odłamał się za chwilę od cienia, opadającego ze ścian tartaku. Stanął wśród robotników siedzących na klocowisku.

Na nowo rozżagwił im myśli. Zawarł przed nimi odrzwia skrywanych lęków. Poczuli znowu w dłoniach gorący ciężar pracy, dającej im ściśle określone miejsce poza próżnią wytworzoną przez strajk — gdy mówił, rozsadzając obcością słowo „pan“ — że pan Bryła, właściciel tartaku, jutro rano da ostateczną, najprawdopodobniej pozytywną odpowiedź na żądanie podwyżki ich zarobków.

2

Modlitwę przerwaną mrokiem znaczył w brewiarzu liść opadły z późnego lata. Jeszcze tylko oczy modliły się myślom na różańcu świateł zawęźlonych u habitu nocy — w woni dymów i mgieł rozchwiewanych gałęziami drzew.

Ta woń zakwitła w pokoju księdza Adama. Jego dłonie rozpływały się w miękkość pod muśnięciem pachnącego obłoku. — Zagubił się w krajobrazie wybiegającym z jego okna w ciemność...

Służąca wniosła światło. Oknem zamknęła noc.

Na biurku obok lśniącej skiby modlitewników wyrastała grzęda krzyży, tłum wszczepionych w drewno Chrystusów, ciężka czerwień łez Matek Boskich: świątki. Ksiądz brał do rąk, ostrożnie, figurkę po figurce, zeskrobywał łuski skruszałych kolorów i warstwy kurzu wbitego w twarze i szaty rzeźb krokami ich włóczęgi po wszystkich drogach i ścieżkach... Niepewne, naiwne ruchy dłuta wypisały w lipowym lub smrekowym drewnie poemat wiary gorącej i rzewnej...

Ręce księdza opadły.

Chwila, która wsiała mu w serce piołun problemu: „nie jesteś godzien“ — wyrwała świątki jego dłoniom. Została pustka w sercu, rozogromił się niedosyt duszy... Wstawała tęsknota wspomnień: odepchnięte wieczory, pełne zapachów księżyca i miłosnych wierszy... — Pozostała trudna miłość — miłość do Boga, który rzadko nawiedzał serce swym szeptem: „jestem...“ —

Dzisiaj znowu oddalił się Bóg. Świątki zostały tylko jako wołanie Jego konturów... Odszedł znowu w dal nocy, na skaliste pole objęte korzeniami sosen i jodeł — na rozdroża osnute piąsem błędnego ognia — by rzucać w nieurodną ziemię krzyże i krople krwi...

Służąca wniosła wieczerzę. Nalała już zupy na talerz, ale nie odchodziła jeszcze. Gdy ksiądz Adam zbliżył się do stołu i zaczął łamać chleb — mówiła, patrząc daleko w obraz widzialny tylko dla niej w nocy:

— A ci to strajkują i strajkują... —

Słowa płynęły obok: ksiądz słyszał je, ale nie poznawał w nich treści. Patrzył znowu na świątki — na światło, które wbijało się w głowy Chrystusów bólem cierni...

— Już dwa dni tartak pana Bryły nie idzie — opowiadała służąca... Była razem z mieszczkami z przedmieścia u wrót tartaku, wieczorem, karmiąc piaskowską „rewolucję“ sympatią i chlebem zabranym ze stołu księdza Adama. — Patrzyła teraz z nienawiścią na księdza, na jego świątki, na zaciszną przytulność jego ascezy (klęcznik z krwawiącym nad nim krzyżem zaścielała gruba puszystość poduszki) — śmiała się:

— Wreszcie się coś zaczyna dziać, coś się robi, coś działa! — Ha! pan Bryła marszczy pewnie czoło i ściska brylantowe oczka pierścieni w pulchnych pięściach... — Prawdziwy strajk już od dwu dni!...

Wyszła.

W okna uderzał niepokój tętniący w niezmierzonym mroku nocy.

Ksiądz Adam zrozumiał ten przebłysk rzeczywistości — widział już wyjście z lasu „rerum novarum“... Postanowił przełamać ze strajkującymi robotnikami nowinę słów papieskich...

— Jutro...

3

Jeszcze wczoraj tętniła ulica o zmroku, żywszym niż zazwyczaj gwarem. Maria, która wczytywała się od wielu lat w każdy kamień bruku i w każdy krok przechodnia — obserwowała z pobłyskiem nienazwanej przygody i odległym, nerwami wyczuwanym przerażeniem, potok ludzi dążących na dworzec kolejowy. Mężczyźni byli przeważnie pijani. Obciążeni byli walizkami i niezgrabnie sformowanymi w papierze pakunkami. Chłopi podpiaskowscy nieśli drewniane kuferki, wiążące odblaski latarń w zielonej farbie sztywnych ścian. Kobiety płakały. Omotywały mężczyzn zatroskanymi słowami dobrych rad i przestróg.

Lecz dzisiaj panowała już cisza. Maria odwróciła się od okna: ulica była już teraz nie ciekawa: czcionki zdarzeń zasnuły mrok i pustka. Pobiegła wspomnieniem wstecz do momentu, który otworzył jej dom Piaskom na roścież: po urodzeniu Jurka — trzynaście lat temu — jej mąż odszedł od niej. Była prawie taka sama noc wryta w późne lato... Jeszcze na progu domu mówił do niej, całując jej ręce: Nie mogę pogodzić się ze ślepotą naszego syna... Po jego odejściu Piaski nazwały ją „Wdową“ — mimo że żył i że kiedyś wyczytała nawet jego nazwisko w gazecie: stawał się coraz bardziej cenionym aktorem w teatrach stołecznych.

Postanowiła — męczyć się. Powiedziała: Muszę żyć i poświęcać się dla Jurka... Błyskiem myśli mobilizowała wszystkie możliwości wypełniania codziennego dnia. Wyznaczyła role w domowym życiu: Matka prowadziła gospodarstwo. Stryj zajmował się sklepem. Dogasający na „dożywociu“ dziadek uprawiał ogród.

Czytała książki: dużo książek. Najpiękniejsze dzieła, jakie znała i które stały się dla niej przyjaciółmi — sławiły świętość poświęcenia i ofiary... Tłumaczyła swemu ślepemu synowi istotę kolorów. To było naprawdę nużące i wymagało tłumienia łez: Jurek nie zawsze poznawał dotykiem barwy jej sukien. —

Ksiądz Adam doradzał jej odesłanie Jurka do zakładu dla ociemniałych, ale oparła się nawet myśli, nawet przypuszcze-

niu, że mogłaby się rozstać ze swym dzieckiem... „Żyję przecież tylko dla niego...“

Spojrzała w lustro — „Wdowa“ nie miała jeszcze ani jednego siwego włosa! Odrzuciła książkę, która na moment przykuła jej uwagę barwą okładki. Zgasiła światło w pokoju i patrzyła znowu przez okno w ulicę.

Jurek siedział na kamiennych schodach, prowadzących do domu Marii od strony ulicy. Głowę podniósł do góry: poza okapem dachu, który spadał na niego ciemnym chłodem, płynęła kolorowa, ciepła jasność. Gwiazdy żarzyły mu w powiekach żywą płynność blasku.

W horyzont zaryły się błyski latarń. Odwalały na boki bruzdy nocy. Rozerwały ulicę na dwa płaty rozbłyszczone taflami lśnień. Reflektory pędzącego auta omiatały ze ścian domów nawisy cieni. Żółty strumień światła przeciekał przez ręce Jurka. Wyczuwał w nim szum przygody. Martwe oczy przekreśliła wstęga falującej wody, która otwiera wrota włóczęgi... Światło gędźbiło baśni nigdy nie widziane. Rozesłało na dłoniach ogród barw...

Z wyciągniętymi rękami, wsłuchany w rytm falujących kolorów, szedł naprzeciw powstającego uroczyska blasków...

Hamulce auta zwarły się za późno. Rozpędzone koła wciskały Jurka w bruk. Krew bluzgała na kamienie. Ból zamykał się kręgiem kolczastego światła...

Stryj i dziadek zanieśli Jurka do pokoju. Z rozdartego ciała nóg i okaleczałej czaszki buchała ciągle krew. Gorączka kwitła na twarzy czerwonym światłem.

Lekarz obandażował rany. Zbadał serce. Odszedł, mówiąc, że dzień jutrzejszy może dopiero przynieść ostateczny wyrok...

Maria została przy łóżku Jurka. Rozpacz i romantyka jej poświęceń budowanych przez trzynaście lat życia ślepego syna straciły swój sens, malały. Tamte lata owiała zgniła pustka... Cierpienie z otlałymi szczątkami wyobrażeń, obrazków, dobieranych spojrzeń i patosu — wybiegało w j u t r o.

4

Więcierz spojrzał w okno: poza nim płynęła ulica kilkoma światłami zerwanymi z latarń. Zwrócił się do Bryły:

— Piękna noc... W taką noc schodzi ze swego posterunku policjant, regulujący pałeczką i karabinkiem zgodną prawostronność ruchu naszych dróg... Opiera karabinek o węgieł, przechodzi wysoki, staropolski próg swego domu, wpada w objęcia rodziny... Dobra noc: można zapomnieć o ciszy, o tym, że się nic nie dzieje, że zastygliśmy w niemych spojrzeniach w swoje własne „wnętrze", po to, by móc nie myśleć o pustce i martwicy, jaka zalega nasze życie od strony bardziej „zewnętrznej", ale i — prawdziwszej... Widzi pan: nocą taką można się odgrodzić od wielu spraw: można nią przesłonić widok dłoni, w której mieści się jeszcze kształt wydartej pracy. Można w tej nocy zagrzebać cień spadający z takiej pustej dłoni na rozoraną kołami glebę — ogólnopolskiej magistrali! Taka noc niesie w sobie ojczyznę: pan rozumie: „dobra myśl", która wystrzeliła w górze i... terror mitów podanych do wierzenia... czasami dołączają się do tego jeszcze ze dwa miliony bagnetów zaostrzonych na FOM-ie, FON-ie i POP-ie.

Teraz dopiero podawał Więcierz zakąski i nalewał wódkę do kieliszków: „Może mi pan zrobi tę wielką przyjemność..."

Bryła pił wódkę chciwie.

— I właśnie w taką noc zrodził się strajk moich pracowników w moim tartaku — chociaż — cała ta przygoda zaczyna być dla mnie coraz bardziej interesująca... pozwala mi zabawiać się w proroka: mogę panu powiedzieć na przykład, kto dłużej będzie grał swe role w tym — cyrku... Pozostaje mi tylko jedna niejasność: dlaczego pan angażuje się w sprawy, leżące w innej niż pańska, strefie klimatycznej...

— Strefy istnieją tylko dlatego, że — — ha! ha! zaczynam być zbyt szczerze poważnym wtedy, gdy pan zechciał mi tylko powiedzieć, że sprawiedliwość nie istnieje, czyli —

— Że „własność jest zbrodnią" — kończył Bryła.

Więcierz nalewał kieliszki, ale Bryła nie pił już więcej wódki. Zapragnął muzyki, której jednak nie udało się wydobyć z martwego już o tej porze nocy aparatu radiowego.

Wyszli w noc.

Było zimno. Nad Srebrzycą unosiła się mgła. Światło latarń było blade i nierzeczywiste. Bryła spojrzał na zegarek: była godzina czwarta. — Okrążali ulice, wyszukiwali specjalne dłużyzny zaułków, podchodzili pod sam płot tartaku. Okna biur tartacznych falowały poświatą lamp. Na tle jasnych szyb rysowały się cienie robotników, które rozcierała jednak ściana nocy. Bryła przemierzał wzrokiem spiętrzone na klocowisku stosy belek.

— Wczoraj w nocy byłem w tartaku i powiedziałem robotnikom, że pan zgodził się dać im podwyżkę... W związku z tym dzisiaj przystąpią do pracy, jeżeli pan tę wiadomość potwierdzi... Jeszcze jedno: dziękuję panu za przyjęcie zaproszenia na dzisiejszy wieczór... A nie wie pan zapewne tego, że robotnicy, którzy zrobili składkę na nasz dzisiejszy „symposion", spodziewają się po nim wiele...

Oburzenie zamarło na wargach Bryły: przechodzili bokiem, obok płotu tartacznego. Z klocowiska dochodziły słowa robotników. Jeden z nich, stojący w kręgu kolegów, kończył swą mowę:

— ...a jeżeli nie, to ja pierwszy podpalę tę przeklętą budę!

Świeciło się już światło w kościele i w oknach księdza Adama. Dzień wyłamywał się z przeraźliwej czerwieni nieba. Obrzeża wydłużonych chmur pryskały pod naporem purpurowego żaru. Na trawach stygła szklista rosa.

Było coraz jaśniej.

Robotnicy strajkujący w tartaku oczekiwali pojawienia się wysłannika Bryły: przyszło już zapowiedziane przez Więcierza j u t r o.

Ksiądz Adam przynaglany przez kościelnego, który ubolewał nad światłem zapalonym w bezczynnym ołtarzu, przerzucał w zakrystii książki w poszukiwaniu encyklik papieskich.

„Wdowa" czuwająca przy łóżku swego ślepego syna przelewała niepokój i tłumiony płacz w minuty dnia, który nadchodził i miał jej przynieść ostateczną pewność.

Więcierz z Bryłą skierowali się ku kościołowi.

Na skrzyżowaniu ulic natknęli się na starca, który od wielu lat rozklejał Piaskom afisze na murach i płotach. Starzec zbliżył się do nich, uchylając kapelusza i prosząc o ogień do niedopałka wyciągniętego z kieszeni.

— A to im pilno dzisiaj z tymi afiszami. Jeszcze było ciemno jak przysłali policjanta miejskiego: kleić! Kleję — mówił, pokazując płachty wielkich druków.

Szerokim rzutem pendzla nasyconego ciastowatą cieczą zasmarowywał połać kościelnego muru. Rękami naciskał papier i wygładzał go dłońmi, by progi zmarszczek nie tamowały potoku liter i zdań. Obojętnie odchodził, unosząc ze sobą szelest zadrukowanych zwojów papieru. Na zakręcie przystanął, rozpłaszczył na murze resztkę palonego papierosa, splunął na bruk. Potem zdjął z ziemi naczynie z kleistym roztworem, poprawił pod pachą pstrokaciznę wielkich arkuszy. Odszedł...

Bryła z Więcierzem podeszli pod mur, by przeczytać ogłoszenie.

W czerwone rano tego dnia padły słowa naklejonego przez starca afisza:

„Obywatele Rzeczypospolitej!
Nocy dzisiejszej odwieczny nasz wróg...“

P R Z E G L Ą D Y

O SZKOŁACH

1. WYKSZTAŁCENIE OGÓLNE

Po tamtej wojnie był atak na wykształcenie ogólne, po tej wojnie zauważa się to samo. Może to dalsze podupadanie kultury, a może odświeżenie poglądów? W czasie wojny wykształcenie ogólne skazywało u nas na głód. Profesor gimnazjalny, który sprzedawał mi cukier, przysięgał, że nigdy nie wróci do swojego zawodu. Niejeden z moich uczniów do dziś dnia woli „handel ruchomy" od promocji doktorskiej. Naturalnie handlarze ci wrócą kiedyś do swoich zawodów i to w nienajlepszych warunkach.

Jednakże i w głębokim pokoju ludzie z wykształceniem ogólnym żyją ubogo. Skarżą się, że państwo nie docenia ich usług. Państwo je docenia, ale nie jest zamożniejsze od nich. Państwo jest przedsiębiorstwem ideowym, nie kupieckim. Jeszcze bardziej ideowym przedsiębiorstwem jest oświata, od wieków ludzie płacą za nią niskie ceny. Płacą tak dlatego, że sami oświatowcy sławią oświatę jako artykuł pierwszej potrzeby, a artykuły pierwszej potrzeby podlegają taryfie maksymalnej. Intelektualiści domagali się oświaty bezpłatnej, t. j. opłacanej przez państwo. Czy jednak cena oświaty byłaby większa, gdyby traktowano ją jako luksus? Nigdy tak nie było, nawet wiedza dla paniąt była tania w porównaniu z innymi zbytkami. Widocznie za dużo jest na świecie ludzi zdolnych, nikt ich sobie nie wyrywa. Diament jest szkłem kamiennym, ale znachodzi się wcale rzadko, nauczyciel zaś udaje się wszędzie. Tyle o kalkulacji cen.

Cena licha, a towar jaki? Gdy jest jaki tysiąc szkół średnich, czyli jakie 20.000 profesorów, jest to armia złożona z szeregowców, a nie oficerów. Taki szeregowiec nie ma nad sobą zwierzchnika fachowego, jak n. p. inżynier. Nauczyciel często nie bywa najzdolniejszą głową w klasie złożonej z 40—50 głów. Szkoła średnia uczy niewiele, bo ma za wiele przedmiotów, za mało rozwiniętą umysłowo (z powodu wczesnego wieku) młodzież; bo uczy teoretycznie (a bez tych wartości naukowych, jakie posiada teoria) i poglądowo; bo podaje same wiadomości, nie wskazując drogi, jaką je uzyskaliśmy. Tłocząc zasób wiadomości (większy niż pozwala pamięć wyrostka), nie mówimy, skąd one się wzięły; to nie pobudza do myślenia. Tymczasem w życiu równie ważne, jak pytanie: co, jest pytanie: skąd. Pogląd oświeca człowieka, ale nie wystarcza do wykonania jakiejkolwiek wiedzy. Młodzież pytana, dlaczego nie chce się uczyć w szkołach średnich, odpowiada, że nie wie, po co się uczy. Jest to zupełnie życiowe wyczucie niecelowości szkoły ogólno-kształcącej. Kto w szkole

handlowej uczy się języka angielskiego, wie, po co się go uczy. Kto uczęszcza na kurs szoferski, nie dba o to tylko, żeby dostać patent, ale także wie, że nieuctwo może przypłacić życiem albo więzieniem. Młodzież uboga uczy się w szkole średniej chętnie, bo zyskuje awans społeczny. Dzieci inteligentów zaś wiedzą, że zostaną w swoim stanie, a nie spadną do klasy robotników ręcznych, dlatego się nie uczą. Nikt nie wie, po co się uczy łaciny, ponieważ ci, co potrzebują łaciny, a więc lekarze i inżynierowie, nie muszą się jej uczyć, co prawda tylko dlatego, że rozległość ich studiów nie pozwala im na to. Ksiądz może się nauczyć łaciny na teologii tak, jak uczy się greczyzny i hebrajszczyzny. Wyższe cele wykształcenia ogólnego są zupełnie niezrozumiałe dla młodzieży; przecież myśli ona zawodowo, bo nikt nie kształci się na intelektualistę, czy tylko na inteligenta (chociaż i tu bez sporej dozy fizyki niepodobna być światłym człowiekiem), lecz na urzędnika lub wolnego zawodowca. W rzeszach nauczycieli szkół średnich jest niezbyt wielu intelektualistów; klepią oni swoją wiedzę, która nie jest ani wiedzą elementarną ani wiedzą właściwą; a wszak entuzjazm towarzyszy tylko początkom i tylko szczytowym osiągnięciom; na środek drogi przypada zwykle okres zwolnienia wysiłku w każdej imprezie.

System nauczania jest od starożytności trzystopniowy; była to rozrzutność, życie nie dawało tyle zatrudnienia, co dzisiaj. Uważano wtedy, że drobni ludzie nie potrzebują umieć więcej, jak czytać, pisać i rachować. Dzisiaj już z rachowaniem jest sprawa trudniejsza, a czytanie i pisanie nie daje utrzymania. Praca ręczna jest obecnie tak techniczna, że wymaga szkół zawodowych. Ale skoro szkoły zawodowe zaliczają się obecnie do szkól półśrednich, słusznie podniesiono w nich zakres i poziom nauk ogólnie kształcących. W ten sposób szkoły zawodowe stały się współcześniejsze od szkoły średniej, która nadal uczy bardzo mało, a do zawodów nie przygotowuje. Co gorsza, szkoła średnia przestała przygotowywać do studiów wyższych. Stały się bowiem one tak różnorodne i tak ścisłe, że często albo nie znajdują odpowiednika w przedmiotach szkoły średniej, albo muszą przyjmować uczniów, którzy w szkole średniej uczyli się tego przedmiotu przez 1—4 półroczy. Było by najpraktyczniej, gdyby szkoły wyższe albo żądały egzaminów, zostawiając kandydatom troskę o wynalezienie sobie odpowiednich kursów specjalnych, albo same objęły pod swój nadzór takie kursy. W ten sposób szkoła średnia zostałaby wchłonięta przez szkoły półśrednio-zawodowe od dołu, a przez szkoły wyższe od góry. Lepsze to, niż ujemne wyniki badań ogólnej inteligencji u maturzystów liceów ogólno-kształcących.

Co robiłaby jednak młodzież miejska w wieku 15—18 lat? Najlepiej by zrobiła, wyżywając się w fizycznej pracy zawodowej i sportach, skoro jest dziś rzeczą nieodzowną umieć pływać, kierować motorem, obsługiwać najniezbędniejsze potrzeby dzienne, jak szycie, stolarka, ślusarstwo, elektrotechnika. Jesteśmy narodem 20-kilko-milionowym, a nie potrafimy sobie poradzić z najprymitywniejszymi robotami, jakich wymaga od nas życie. Kolonizacja ziem zachodnich natrafia na brak rąk do pracy. Co

znaczą te miliony ludzi siedzące bezradnie na ruinach? Czy po to je tutaj rzucono?

Szkoła średnia nie kształci nawet do pracy biurowej. Trzeba by przejść nadto kurs administracyjny i kurs pisania na maszynie. I tak z ortografią nie jest w porządku.

Może dawniej wystarczyło, gdy zawodowiec był tylko inteligentny. Obecnie trzeba być niebylejakim fachowcem. Technika czyni takie postępy, że inżynier musi być konstruktorem, jeżeli przemysł nie ma być przestarzały po kilku latach. W czterech latach nauki wyższej trudno o to, bo trzeba by przedtem kilka lat spędzić przy praktycznej obsłudze maszyn.

Cóż więc? Inżynier nie ma nic wiedzieć o literaturze, historii, geografii? Po pierwsze, bez niego będą specjaliści w tych przedmiotach, a mężczyzna dorosły po kilkugodzinnej lekturze dobrego dzieła będzie więcej wiedział, niż chłoptaś studiujący latami bezmyślne podręczniki. Wystarczy krajowi kilka szkół fachowych w tych przedmiotach i kilkuset fachowców zamiast kilkuset tysięcy dyletantów. W żadnej nauce nie są możliwe tak powierzchowne wiadomości, jak te, które wywołują pozory znajomości literatury i historii. A następnie: system dokształcania winien być stosowany wszędzie. Każdy człowiek winien się uczyć do 30 roku życia, a sądzę, że i dłużej, skoro jego szkolna wiedza może go zawieść po kilkunastu latach. Kto w latach 1910—1914 kończył medycynę, elektrotechnikę, chemię, fizykę i matematykę, wie mniej, niż nic, bo wie rzeczy zupełnie przestarzałe.

Wykształcenie ogólne winno być rozwinięte w systemie dokształcania. Skąd do tego wziąć nauczycieli? Z Uniwersytetów. Jeżeli można się na Uniwersytecie w całości nauczyć medycyny i prawa, można również w całości nauczyć się lingwistyk i historii. A przecież nikt nie dotrze do Uniwersytetu bez uprzednich kursów dokształcających. Ale nawet nauczyciel przedmiotów dokształcających powinien przejść przez szkoły czy kursy zawodowe, ponieważ powinien on posiadać pewne biegłości, bez których obecne życie techniczne (takie jest dzisiaj życie: techniczne) jest niebezpieczne. Kto nie studiuje na Uniwersytecie medycyny, nie zna higieny szczegółowej: a czyż w wieku witamin, konserw, problemów mieszkaniowych, reform medycyny w kierunku zapobiegania chorobom można żyć bez szczegółowej znajomości higieny? Każdy musi posiąść to wyszkolenie, jakikolwiek ma sprawować zawód.

Dotychczasowy system szkolny sprawiał wrażenie, jakoby świat winien się dzielić na ludzi inteligentnych, szlachetnych i ludzkich, i na zawodowców. Jest to podział wcale nierozumny i niebezpieczny. Nawet podział społeczny na ludzi wiedzy i ludzi pracy jest drażniący społecznie, a w praktyce jednostronny. Człowiek wiedzący musi pracować, człowiek pracujący musi wiedzieć: wymagają tego choćby same instrumenty pracy.

Przywilej czystej wiedzy należy zastrzec tylko dla twórców. Uczony czy artysta twórczy jest twardym robotnikiem, nie zna on 7- czy 8-godzinnego dnia pracy, pracuje on z największym wysileniem, odmawiając sobie wypoczynku i rozrywek. Praca jego jest niezbędna dla postępu. Bez-

pieczeństwo ludzkości wymaga nowych sformowań etycznych, filozoficznych, społecznych, wymaga uszlachetnienia przez sztuki. Natomiast inteligent, konsument tygodników popularnych, nie stwarza nic. Ale może czysty konsument jest też potrzebny? Nie, nauki i sztuki znajdą i tak odbiorców i to zdolnych je wynagradzać. Dla literatury jest lepiej, jeżeli powieść przeczyta 5.000 ludzi (na 20-kilka milionów) w ten sposób, że ją nabędzie, niż gdy 20.000 ludzi ją przeczyta, wypożyczywszy na kilka dni. Dziś tworzy się czytelnie ludowe, ale ci, co je tworzą, będą woleli, jeżeli chłop i robotnik będą mogli nabyć książkę; chyba się do tego dąży, mówiąc o dobrobycie mas. Pomoce szkolne (gdy idzie o dokształcanie) mogą mieć cennik osobny. Książka winna być stale w domu, książka mająca wartość ogólno-kształcącą. Niemal każdą książkę wartościową należy przeczytać kilka razy. Za treść rozrywkową winno się płacić, jak za każdą rozrywkę.

Ośmioklasowe gimnazjum, jakie kończyłem, było szkołą niedorzeczną. Sama szkoła, tworząca jedną społeczność szkolną z 10-letnich berbeciów i 18-letnich wąsali była nonsensem pedagogicznym. Nauczyciel uczący dzieci winien mieć inne przygotowanie pedagogiczne i inną wiedzę, niż ten, który kształci i wychowuje dorosłych młodzieńców. Co umiałem z nauk humanistycznych, zawdzięczałem prywatnej lekturze. Moje wykształcenie przyrodnicze było nawet na owe czasy niedostateczne. W ciągu ośmiu lat winienem był stanowczo więcej przeżyć i dojrzeć do potrzeb życia, więcej przyjąć udziału w społeczności. Nie wyniosłem z tej szkoły najmniejszego pojęcia o tym, co oznacza przygotowanie ścisłe. Po maturze, t. j. po 6 latach nauki języka greckiego, uczyłem się go na nowo samodzielnie. Nawet ówczesne gimnazjum klasyczne nie dawało najmniejszego przygotowania do studiów wyższych. Samo studium łaciny (w systemie dokształcania) jest potrzebne dla zachowania łączności z wdrożonym od samych początków naszej kultury kierunkiem; jednakże naukowo, czyli na Uniwersytetach, łacina nie obywa się bez greczyzny, jeżeli nie ma to być studium dla organistów. Studia wyższe wymagają myślenia samodzielnego i inicjatywy duchowej, a szkoła średnia wymaga tylko pamięci. Pamięć, to aparat odbiorczy. Kto do 19-go roku życia nie ćwiczył inicjatywy duchowej, ten mógł ją całkowicie zatracić. Dlatego ówczesną szkołę średnią przypłacamy do dziś dnia urzędnikami-automatami, formalistami i ogólną ucieczką od odpowiedzialności.

Rozparcelowanie szkoły średniej ogólno-kształcącej na kursy uzupełniające dla szkół zawodowych i dla szkół wyższych, rozparceluje także stan inteligencji między świat pracy i świat wyższych zawodowców. Nie stanie się nic złego, możemy odboleć inteligencję tak, jak odboleliśmy arystokrację (w jej najdodatniejszej postaci). Zamiast dzisiejszych zasadniczych różnic w wykształceniu pozostaną jedynie różnice stopnia wykształcenia: będzie to solidniejszym wiązadłem od t. zw. szkoły jednolitej. Ludzie będą się kształcili do zawodów (inaczej być nie może), a dokształcali dla utrzymania całości kulturalnej. Samo ogólne wykształcenie nie może otwierać drogi do żadnej specjalności, nie wynikającej z wy-

kształcenia ogólnego. Kształcić się ogólnie przez 7—8 lat, a tylko przez 4—5 w najwyższych specjalizacjach, to dysproporcja stworzona przez system nauczania oparty na błogim założeniu, że młodzi mają się uczyć, a starsi są przez to mądrzy, że są starsi, choćby nic nie umieli.

Nauka ścisła jako dążenie do poznania prawdy, jest takim absolutem, jak sama prawda. Natomiast przystosowanie nauki do celów oświatowych i społecznych wygląda różnie w ciągu wieków. Do Rewolucji Francuskiej utrzymywał się system Encyklopedii, czyli wyboru interesujących wiadomości naukowych i artystycznych, ujętych beletrystycznie a nawet rozrywkowo dla użytku warstw oświeconych i nie zarobkujących. Na wyższym stopniu przydawała się ta Encyklopedia filozofii salonów. Udało się istotnie przystosować zdobycze i spostrzeżenia naukowe dla potrzeb świata eleganckiego, udało się stworzyć komplet wiadomości przystosowany do ówczesnego układu sił społecznych. Ten układ się zmienił i dlatego dwoistość między zawodowcem naukowym a klasą oświeconą musi podlec rewizji. Ludzi pracujących na roli i w fabrykach będziemy potrzebowali zawsze, żadna filozofia społeczna nie zmieni tego. Ale możemy stworzyć nową encyklopedię i nowy komplet wiadomości zbrojący w oświatę, a nawet wiedzę świat pracy. Nie same bowiem te dwie sprawy, system płac i reforma stosunków własności emancypują świat pracy, lecz także system oświecenia i reforma kompletu wiadomości. Świat pracy musi otrzymać swoją encyklopedię. Da ona się stworzyć dla świata pracy tak, jak dała się stworzyć dla świata eleganckiego. Ta sama nauka absolutna dostarczy materiałów dla encyklopedii świata pracy, jak ich dostarczyła dla encyklopedii świata eleganckiego. Encyklopedia świata pracy winna być bardziej naukowa, niż beletrystyczna czy filozoficzna, bliższa techniki niż sztuki, bardziej przystosowana do życia dzisiejszego. Taka encyklopedia musi też objąć zarysowo t. zw. nauki i sztuki wyzwolone. Istnieje wykład literatury rzymskiej w ośmiu godzinach. Nauka języka łacińskiego może być w takiej encyklopedii pracy ograniczona do rozbioru kilku kart tekstu jednego tylko pisarza, z uzupełnieniem słownictwa naukowo-technicznego i wyrażeń łacińskich używanych w kilku językach nowożytnych (zaczynając od ojczystego; większość repatriantów nie może sobie dać rady z tym wyrazem narzuconym mu przez naszą demokrację). Nie jest jasne, dlaczego robotnik ma sobie łamać język na tylu wyrazach technicznych, trzeba mu dać te elementy językowe. Także słowniki realne mogą tu oddać wielkie usługi. Encyklopedia dla świata pracy powinna się przedstawiać jako opracowana przez naukowców biblioteczka kieszonkowa, której tomiki służyłyby za podstawę dla kursów dokształcających.

Jedyną ścisłą i zawodową szkołą z zakresu t. zw. wykształcenia ogólnego jest Uniwersytet. Ten musi się uniezależnić od szkoły średniej tak, jak muzykologia uniwersytecka oraz studia t. zw. niechlebowe. Uniwersytet jest różnorodny i wymaga szkół różnorodnych. Z jednej szkoły średniej uczeń nie powinien się dostawać na tuzin wydziałów Uniwersytetu, bo tak różnorodnego przygotowania nie daje wykształcenie ogólne.

2. AKADEMIA LITERATURY

Mieliśmy ją, jak ktoś miał na przykład nieporozumienie. Ale można dodać z ulgą: bez większych następstw. Napsuła trochę krwi, nie tylko tym, którzy w niej nie zasiadali. Istniała zbyt krótko, by można się było z nią pogodzić. Nie odrodziła się po wojnie, chociaż honory rzadko idą na dno, kiedy toną państwa. Czyżby była reakcyjna? Zarzut powojenny! Łatwy zarzut, skoro każda rewolucja zaczyna się od tego, że jej jeszcze nie ma.

Chociaż jednak Akademia Literatury nie była taka demokratyczna, miała złe maniery. Cokolwiek zbroi hrabia, cierpi za to demokracja — powiedziałby Horacy. Ale któż ma teraz humor Horacego? Człowiek poturbowany czyha na swoją szansę. W ciemnościach podkrada się ku historii, ku temu krążkowi światła, który przesuwa się, aż twarz, na którą padnie, staje się potężna, a na oczach wybrańca błyśnie chwila sprawiedliwości.

Akademia zrobiłaby lepiej, gdyby postacie przechodziły z mroków w światło, ze światła w mroki, a ona została. Gdyby Akademia Literatury zachowała u nas jakieś swoje czcigodne mury, napewno uzupełniono by do zabytkowej budowli nową Akademię.

A program, obywatelu, a program? Tak, naturalnie, historia składa się z programów. Jestem dosyć historyczny, pozwolę sobie wystąpić z nowym programem Akademii Literatury. Jest literatura, są literaci, jest także plan odbudowy. Oczywiście, na pierwszym miejscu odbudowa gospodarcza. Ale gdy już będziemy mieli kurę w garnku, może być, że jeszcze jakieś tęsknoty będą się w nas kotłować.

Mogą nadejść czasy, kiedy od literatury będzie się więcej wymagać, niż obecnie. Przeżycia, miejmy nadzieję, przestaną w tak łatwy sposób, jak dzisiaj, dostarczać tworzywa literackiego. Idee staną się z powrotem trudniejsze. Przyszli literaci nie daliby sobie rady ze swoim rzemiosłem, gdyby wychowywać ich na wyborze z literatury, dokonanym w tygodnikach powojennych.

Literatura polska nie zaczęła się w roku 1945. Nasi pisarze uczyli się pisać najpierw na literaturach klasycznych, potem na zachodnich. Wpływ literatury rosyjskiej występuje w obecnym stuleciu. Zapewne jest czas skończyć z wpływami. Nasza literatura zaczyna być zdolna wystarczać sobie i nam. Nie ma w tym żadnej wojny bokserskiej przeciw cudzoziemcom. Kto brał do ręki „Chimerę", tego ona przeadresowywała na zachód. Od Wyspiańskiego i Żeromskiego zaczynamy się oglądać za własnym *kriterion* literackim. Tymczasem czasopisma literackie przestały być organami obozów literackich. Nigdzie za granicą nie ma obecnie większych czasopism opartych na programie. Jest to w większości tygodniowa prasa zbeletryzowana. Jest to prasa dla szerokiej publiczności, także literatowi daje ona pewną informację, ale nigdy nie da mu ona formacji.

Literat rozporządza talentem i lekturą. Dlaczego nie wystarcza to w nauce? A przecież istnieje tyle podręczników naukowych, ile ich nie

ma dla nauki literatury. Krytyka literacka może oczyszcza smak, ale nie daje wskazówek innemu literatowi, jak tylko temu, którym się zajmuje. Nikt nie zamierza pisać na nowo dzieł krytykowanych. Krytyk literatury wieku XIX.-go ułatwia umiejętne poznanie owej literatury, jest prawie bez znaczenia dla literatury bieżącej.

Język literacki nie jest ani językiem domowym, ani językiem drukowanym, t. zn. ani wprost naturalnym, ani wprost sztucznym. Przyszły pisarz winien dosyć wcześnie posiąść język zdolny do rozwoju pod jego własnym piórem. Moim zdaniem, tylko literaci mogą mu dać taki język. Żaden literat nie mówi własnym stylem literackim ani nikogo nie uczyłby chętnie własnego stylu, jest przekonany, że ten styl jest ściśle związany z jego osobistością pisarską. Natomiast każdy literat wie, co to jest język pisarza. Jest to język innej natury, jak innej natury człowiekiem jest pisarz, a innej człowiek wykształcony (pisarz może nim nie być). Historia języka i historia literatury w inny sposób zajmują młodego literata, niż studenta polonistyki uniwersyteckiej. Literat nie potrzebuje nic wiedzieć o pisarzach ani znać treści utworów, których nie czytał.

W uniwersytetach uczą pewnego rodzaju poetyki i wykonują analizy literackie. Dla literata nie ma to zastosowania. Za to z wielką korzyścią może słuchać poglądów o literaturze, głoszonych przez innych pisarzów; mówię: pisarzów, ponieważ każdy pisarz winien mieć możność mówienia o literaturze i o swoim dziele literackim. Krytyk wie, jak dzieło mogło być lepiej napisane (gdyby pisarz był innym pisarzem). Literat wie, jak ono zostało napisane. Literata nie interesuje dzieło, którego nikt nie napisał, ani którego on sam nie zamierza pisać. Literat chce znać przeżycia i wzruszenia stwarzające dzieło literackie; t. zw. geneza dzieła czy utworu nic by mu nie dała. On sam może ocenić, o ile pisarz zawiódł się na samym sobie.

Prawie każdy literat wie, że to, co mu powie pisarz, jest ważne tylko dla tego pisarza (historyk literatury i krytyk myśli raczej o wiążących normach): to właśnie zajmuje literata: jak to zrobił ktoś inny. Inni pisarze mogą mu powiedzieć coś wprost przeciwnego, jedno i drugie będzie prawdą artystyczną. Literat nie bada słuszności (jak krytyk), lecz przeżywa zdarzenie literackie, którym jest dla niego pisarz lub jego dzieło. Czego uczy się młody literat? Poznaje współczesną literaturę wykładaną mu przez pisarzy, czyli poznaje jej różne drogi powstawania; tylko to jest mu potrzebne, ponieważ spod jego pióra ma przypuszczalnie powstać także zjawisko tejże literatury. Starszy pisarz jest zdolny ocenić próby młodego literata nie należące do jego własnego kierunku. To, co stanowczo potępi, napewno potępią i inni pisarze. Są pewne wymogi rzemiosła literackiego, na które zgadzają się wszyscy pisarze.

W naszej młodej poezji jest wiele ekscentryczności stylistycznej. Dojrzały pisarz przezwyciężył to. Wie on także, że nie wiersze tworzą poemat, ale poemat składa się z wierszy. Pomysłowość w tworzeniu połączeń wyrazów, w tworzeniu obrazów nie jest przecież tym, co pisarz chce wypowiedzieć, jest to tylko środek wypowiadania się poetyc-

kiego. Poeta najpierw czuje się jakoś, a potem świat wygląda jakoś: droga nie jest odwrotna. Wygląd świata można sobie wykombinować pomysłowo i zaskakująco, to wszystko jednak musi się tłumaczyć czymś wewnętrznym.

Czytelnik jest łatwowierniejszy od pisarza, krytyk zaś stara się za dużo rozumieć. Pisarz wie, że nie zawsze ma to szanse, i jemu także niejedno się nie udało. Pisarz nie ma skłonności do tłumaczenia zjawisk i może lubić sprawy tajemnicze.

Nie ma pisarza, który by nie miał swoich upodobań w literaturze kraju i świata, znajdą się tacy, co posiadają niepoślednie znawstwo niejednej dziedziny. Znawstwo pisarza jest inne, niż historyka literatury. Pisarza zajmuje robota literacka, właściwości pisarskie, mniej operuje dowodem, więcej czuciem literackim, które nie wiem dlaczego nie jest uważane za dowód, skoro pisarz udawadnia swoimi utworami lub dziełami, że jest pisarzem, a czucie literackie jest tym, co różni pisarza od człowieka nie piszącego. Sąd pisarza winien zastanawiać. Zdarzają się pisarzom sądy brawurowe, ale rzadko sądy bezpodstawne, nigdy sądy całkowicie zmylone. Wiedza nie powinna zawodzić uczonych, ale smak i węch zawodzą ich często.

Pisarze mniej ulegają autorytetom i mają słuszność. Wiedzą, co udało się mistrzom, co mniej. Są to sprawy do wyczucia między artystami. Uczony lubi za wiele zawierzać rutynom. Pisarz ma świadomość tego, co jest dla drugiego pisarza dobrą chwilą, co wydarzone, co dobrze wytrzymane. Uczeni lubią słowa i zdania, pisarz lepiej widzi całość. Nauka śledzi poglądy pisarzów, bada dokumenty epok, ma skłonność rozważać literaturę historycznie: według dziejów, prądów, obyczajów. Pisarz nie traci z oczu twórcy. Ludzie Balzaka czy Stendhala nie zajmują go jako wyrazy epok, lecz jako zawsze możliwe próbki człowieka. Nawet nie sam materiał ludzki (jak psychologa), interesuje pisarza, lecz jak to ów pisarz zrobił.

Nasza wiedza o literaturze jest to wiedza ludzi, którzy tę literaturę poznali. Wiedza pisarza jest wiedzą tych ludzi, którzy tę literaturę stworzyli. Pisarz nie powinien wiele zawdzięczać lekturze, nie trzeba jednak odrabiać doświadczeń literackich raz zrobionych, n. p. naturalizmu. Nie jest też możliwy rozwój literatury bez wyzyskania poprzednich osiągnięć.

Malarstwo jest sztuką — między sztukami — najbliższą literatury. Otóż artyści uczą malarstwa, a nie historycy malarstwa. Ale uczymy historii literatury, a nie sztuki literackiej. Dlaczego jednak nie uczymy sztuki literackiej? W Grecji szkoła średnia uczyła tej sztuki, we Francji licea uczą i historii literatury i kompozycji.

Trzeba zawodowo uczyć literatury, i to nie w latach chłopięcych. W wieku XX-tym, wieku tempa, wyczuwa się coraz wyraźniej potrzebę kształcenia dorosłych, ponieważ wiedza człowieka traci aktualność jeszcze w ciągu jego życia. Wiedza staje się tak trudna i wymaga tyle myślenia (nie samej pamięci), że młodzież nie może jej sprostać. W tych warunkach wypadało by przesunąć lata nauki. Znaliśmy mędrców w 16 roku ży-

cia. Te lata poświęcone mistrzom sztuk i nauk są stracone. Nikt nie powinien pisać w tym wieku. Co do mnie, żałuję całe życie, że poznawałem literaturę świata w latach 15—17. Maturzysta wie, że Dante napisał „Boską Komedię“, Rasyn „Fedrę“ (to niezawsze wie). O głównych zjawiskach sztuki potrafi powiedzieć co najwięcej jedno zdanie. Co warta jest taka wiedza? Lepiej nie stwarzać pozorów takiego wykształcenia ogólnego, którym młody człowiek chce się wykupić od obowiązku pracy produktywnej. Lepiej rozbić takie wykształcenie ogólne na studia fachowe. W Grecji jedynie ten, kto miał być filozofem, wiedział coś o filozofii. Każdy Rzymianin znał dosyć dobrze filozofię, żaden Rzymianin nie stworzył ani jednej myśli filozoficznej.

Dlaczego nie jesteśmy ciekawi tego, co literaci myślą o literaturze? Dlaczego w literaturze mają mieć wartość tylko badania? Wolno nauce zajmować się sztukami, lecz wnioski naukowe posiadają jedynie wartość odbiorczo-poznawczą. Nie mniej chyba idzie o wartości motoryczno-twórcze. Literatura nie jest samą przeszłością, jak historia, nie jest tak dana, jak przyroda.

Krytyce literackiej udaje się raczej rozwijać krytykę literacką, a nie samą literaturę. Literatura powstaje ciągle: jest w niej możność rozwoju lub upadku. Programy literackie są głoszone przez młodych. Nikt nie zamierza przeszkadzać temu, lecz wolno się dziwić niedorzecznościom. Sąd publiczności czytającej nie będzie nigdy obojętny pisarzom (a jeszcze mniej wydawcom), lecz sądy te bywają bardzo doraźne. Życie dzieła literackiego liczy się w krajach o żywej produkcji na tygodnie: tempo nawet dla psychiki odbiorcy szkodliwe, dla twórcy wręcz niemożliwe, bo przecież można szybko stworzyć dzieło, ale okres inkubacyjny trwa dłużej. Śród pisarzów samych istnieje większa stałość sądów, niż śród publiczności czytającej. Pisarz posiada formację literacką trwalszą od gustów publiczności, którą bawi się nowościami.

Jeden ze znanych mi literatów był rozżalony, że profesor literatury angielskiej nie znał ani jednego pisarza wieku XX-go. Pisarz nie interesował się historią literatury angielskiej, lecz literaturą współczesną. Taka jest większość pisarzy. A ponadto dla nich jest rzeczą przygodną, w jakim języku ukazało się dzieło interesujące, uczeni zaś zajmują się literaturą według języków: jest to zupełnie nieusprawiedliwione. Literat dokonuje więc zupełnie innego przekroju przez literaturę, niż uczony. Literat nie definiuje, jak uczony, lecz rozgląda się w literaturze, jak w swojej okolicy, innych wprowadza w nią nie jak topograf, lecz jak gospodarz. Taki obraz literatury może dawać coś i nieliteratom.

Młody literat otrzyma w Akademii Literatury kulturę literacką. Być może, że niejeden student-literat jej ulegnie, poprzestanie na niej, stanie się pisarzem akademickim. Nie przyniosłoby to nieszczęścia literaturze polskiej. Mamy mało dzieł o literaturze i pisarzach, które należałyby do literatury. Jednak w krajach o dużej kulturze literackiej krytyka literacka wydaje dzieła nie należące do pomocy szkolnych. Ktoś powiedział (może ja), że krytyka jest bardziej interesująca od samej literatury.

Dorzuciłbym jedno: jeżeli pochodzi ona od literatów, a nie od uczonych. Są tu trudności. Pisarze nie lubią się wypowiadać o innych pisarzach. Czynią to nie tylko przez koleżeństwo, ale i z dumy. Stosunki, jakie łączą pisarzów, sprawiają, że często te sądy są komplimentarne. Nic jednak nie przeszkadza, aby w Akademii Literatury sam pisarz objaśniał swoje dzieło. Wykładający w Akademii mogą być nie tylko gospodarzami szkoły, ale i gośćmi. Zamiast kursów lepiej jest dawać konferencje. Pisarz wkłada w godzinę odczytu o wiele więcej pracy, niż uczony, nie tylko dlatego, że zważa więcej na formę, ale że unika mechaniczności. Dlatego pisarz nie powinien wykładać dużo.

Podobnie jak uniwersytety mają katedry literatur i katedry języków (gorzej jest, jeżeli lingwista musi wykładać i literaturę), tak i Akademia Literatury poświęciłaby językowi literackiemu analizy i ćwiczenia. Nie tylko młodzi literaci mogliby przyjmować udział w takich ćwiczeniach, ale i (w osobnym może kursie) ludzie chcący pisać dobrze. Ta sztuka w naszym narodzie stwarzającym nieprzeciętną literaturę, jest wcale mało znana.

Dyplom Akademii Literatury powinien być żądany od dziennikarzy, recenzentów, referentów wydawnictw. Jednakże system wolnych słuchaczy jest wskazany w szerokiej mierze. Akademia winna być centrem dyskusji literackiej; w niej winny się odbywać t. zw. *jur* czyli rozstrzygnięcia konkursów, przyznawanie nagród. Akademia winna mieć wpływ na rynek literacki, tworzyć giełdę literatury. Może wydawać (niekoniecznie własnym nakładem) periodyki zamiast słowników. Do niej należałaby opieka nad puścizną literacką zmarłych pisarzy. Rocznik biograficzny, pisany przez kolegów, przydałby się także, aby wzmocnić poczucie społeczności literackiej. Literaci je posiadają, ale trzeba by je kultywować; będzie wtedy więcej ciągłości w naszym piśmiennictwie.

Akademia Literatury będzie miała sens wtedy, jeżeli nie będzie szukała odosobnienia w ogrojcu innych Akademii czy szkół wyższych. Jeżeli będzie się liczyła z literatami, spotka się z ich szacunkiem jako instytucja stanu literackiego. Może być, że wielu pisarzów nie zechce tego, jednakże istniejące już zawodowe związki literackie są niesłusznie brane przez publiczność, a nawet przez władze za reprezentacje literatury.

Sztuka pisarza winna go żywić. W tych latach honoraria umożliwiają kilkunastu pisarzom (beletrystom) życie wcale znośne. Istnieje taka koniunktura, wywołana przez potrzebę wznawiania wielu druków. Jednak i dzisiaj pisarze mniej wzięci, pisarze starsi, poeci, publicyści literaccy (o ile nie pracują więcej, niżby im służyło), przymierają głodem. Pensja publiczna, zasiłki rządowe, zaliczki na zamówienia literackie (zwłaszcza t. zw. zamówienia społeczne) krępują pisarza, a nawet stwarzają wrażenie jałmużny, jeżeli nie żołdu. O ile godniej dla pisarza, a przydatniej dla literatury było by dać pisarzowi zatrudnienie, które leży w jego uzdolnieniu, z którym tylko do niego można się zwrócić? Pisarz, o ile nie jest płodny (a nasi pisarze nie bywają), może być w pełniejszym stopniu wyzyskany, lepiej znany, niż to się dzieje przez wydanie kilku powieści.

Pisarz lubi żyć prywatnie. ale czemu nie ma żyć więcej śród swoich, dlaczego jest odsunięty od wpływu na młodzież literacką? Mógłby przecież przemawiać do niej inaczej, niż do czytelników. Istnieją powieści pisane dla pisarzów (n. p. Proust), jak istnieją dzieła naukowe nie dla uczniów, lecz dla uczonych. Dlaczegóż pisarz początkujący nie ma znaleźć nic u starszych kolegów? Widziałem zagranicą profesora uniwersytetu na wykładzie wybitnego kolegi z innego kraju; sam tak uczęszczałem na wykłady, nie żeby zbierać wiadomości naukowe, lecz żeby poznać „jak on to robi". Profesorowie medycyny odwiedzają sławne kliniki.

Akademia Literatury nie miałaby charakteru dydaktycznego, a raczej komunikatywny. Świętych obcowanie istniało przecież zawsze w Kościele Literatury. W najświetniejszym okresie literatury rzymskiej poeta Owidiusz pisze w swoim żywocie: jak ja czciłem starszych, tak mnie czcili młodsi. A przecież ten pisarz nie tyle naśladuje starszych, ile jego naśladują młodsi. Naśladownictwo istnieje w każdej sztuce, w jakimś stopniu jest warunkiem rozwoju. Następstwem naśladownictwa może być cyzelatura, równie niemiła jest jednak rudymentarność, jeżeli występuje regularnie we wczesnych utworach pisarzów. U nas utworów wczesnych jest pono więcej, niż dojrzałych. Większość młodych poetów zaściguje się w dziwactwa, z których odwrót jest trudny.

Zależy od samych literatów, jak urządzą Akademię Literatury. Afektacja bohemy, równie jak przestylizowane cenakle mistrzów czyhają tutaj; najnudniejsza jednak byłaby akademickość, która by zamieniła Akademię w instytut krytyki literackiej. To mijałoby się z celem Akademii. Ma przecież ona uczestniczyć w twórczości literackiej, a nie zabawiać się udzielaniem ocen płatnych miesięcznie. Raczej ma ona być ajencją literacką, ogniskiem wielu promieniowań. Akademia nie może głosić jednego hasła, jej członkowie nie powinni być związani jednym credo literackim. Swoboda głoszenia doktryn literackich będzie jej przywilejem akademickim.

Jeżeli znajdą się śród literatów przeciwnicy Akademii Literatury, i tak będzie dobrze. Część literatury zmobilizowana przeciw Akademii, będzie staranniej nieakademicka, niż jest obecnie, kiedy nie tyle jest nieakademicka, ile pastewna, dla podkarmiania niedosyceń życiowych. Nie zaszkodzi także i Akademii mieć przeciwników. Lepiej nie kochajmy się, jeżeli coś interesującego może z tego wyniknąć. Może być, że pisarz nieakademicki spróbuje pognębić sztukę talentem. Taki front talentów nie powstałby bez obrzydzenia sobie sztuki akademickiej. Będzie troską Akademii zaznaczyć się jeszcze inaczej, niż jako cel dla drwin uzdolnionych pisarzy. Nic zresztą łatwiejszego, jak pozyskać zdolnego pisarza dla Akademii: niech spróbuje w jej murach ostrzyć sobie zęby na nią. Akademia stoi talentami, nie sobą.

Ale jeżeli nie powstanie Akademia Literatury? Wszak częściej coś, co wymaga współpracy, nie zdarza się u nas, niż zdarza. Ha, i tak będzie istniała literatura, co najmniej taka, jaka jest, t. j. niezła. Nie zamierzałem być patetyczny i głosem Skargi domagać się Akademii. Nie

byłoby to akademickie. Osobiście lubię, gdy coś się przydaje, a słyszałem od literatów tyle sądów zajmujących, że żałuję, że byłem ich jedynym słuchaczem. To wszystko, z takiego ziarenka gorczycznego kiełkował we mnie od dawna pomysł tu rozwinięty.

Jerzy Kowalski

O DUCHACH W TEATRZE I W „DWÓCH TEATRACH"

Więc nie ma żadnych duchów?
Świat ten jest bez duszy?

Użyte tutaj motto nie ma bynajmniej na celu nadania z góry jakiegoś merytorycznego zabarwienia zamieszczonym poniżej uwagom. Ma ono posłużyć raczej jako trawestacja słów mickiewiczowskich — w stosunku do teatru.

Czy „nie ma żadnych duchów" — w teatrze?

Bezwzględnie są. I to nie tylko te zjawy i fantomy, które, gdy zgasną wieczorem światła rampy, snują się — jak w „Wyzwoleniu" Wyspiańskiego — po każdym ponoć gmachu teatralnym — i osaczają opóźnionego aktora na pustej scenie... Duchy mają swoje miejsce w teatrze, ponieważ często każe im się tam pojawiać wszechmocna wola autorów.

Cóż to za duchy i jakim mogą się wykazać rodowodem?

Według najbardziej schematycznego podziału, można je zaliczyć do dwóch zasadniczych kategoryj. Jedne to te, którym wiara ich twórców — tych prawdziwych poetyckich demiurgów — udziela najbardziej realnej egzystencji. Te, które posiadają swój nienaruszalny byt samoistny i w określonym momencie przyoblekają się widomie w ciało. To duchy szekspirowskie (nie wszystkie!), i duchy z „Dziadów", i duch Hetmana, ukazujący się Szczęsnemu w „Horsztyńskim". Drugie — to tylko zobiektywizowane ucieleśnienia pewnych stanów uczuciowych, nastrojów, pragnień czy lęków. Postaciowania pewnych abstrakcyj. Można by niemal rzec: umowne kompromisy w stosunku do nazbyt sensualnej, nazbyt prymitywnej wyobraźni człowieka z widowni, który przyjmuje do swej świadomości to tylko, co ujrzy i co usłyszy. — To „Strach" i „Imaginacja" z „Kordiana", i wszelkie zwidy Maeterlincka i jego szkoły, i aż do zjaw epilogu „Świętej Joanny" Shawa.

Ale istnieje jeszcze kategoria trzecia — pośrednia — „duchów", których natura jest najbardziej niepokojąca, ale też i najbardziej interesująca dla realizatorów. To są te duchy, które zrodził nie tylko taki czy inny światopogląd, nie tylko taka czy inna koncepcja intelektualna, ale

które swój osobliwy charakter zawdzięczają instynktowi artystycznemu, a jeszcze ściślej: teatralnemu — swych twórców. Dramaturgia polska może się poszczycić najbardziej frapującymi, najbardziej artystycznie nęcącymi „okazami“ tej kategorii — dzięki największemu w Polsce człowiekowi teatru, Stanisławowi Wyspiańskiemu.

Jak łatwo się domyślić, chodzi tu przede wszystkim o zjawy „Wesela“. Dostatecznie wiele mówiono, pisano, rozwodzono się na temat ich symboliki w ramach całej konstrukcji ideologicznej utworu, na temat związku ich ze specyficzną atmosferą bronowickiej scenerii, i psychologicznego podłoża każdorazowego ich pojawiania się poszczególnym postaciom w sztuce — aby dzisiaj ktoś jeszcze usiłował negować ich czysto subiektywny charakter. Jasne, że reprezentują one konflikty wewnętrzne bohaterów, że stanowią u o s o b i e n i a ich dialektyki myślowej. Wydawało by się zatem czymś najwłaściwszym zaliczenie ich do wspomnianej uprzednio kategorii drugiej.

A jednakże sprawa nie jest taka prosta. Duchy-symbole, stanowiące tylko ucieleśnienia pewnych subiektywnych doznań czy procesów myślowych, z natury rzeczy mogą posiadać wyłącznie byt relatywny, pozostający w stosunku ścisłej zależności od podmiotu, którego są niejako atrybutem. Jak w takim razie wytłumaczyć rolę pewnych realiów w „Weselu“, związanych z daną zjawą, ale otrzymujących swoją egzystencję samoistną? Jeżeli nawet z ł o t y r ó g wręczony przez Wernyhorę Gospodarzowi, a następnie przekazany przez niego i rejestrowany przez świadomość osoby trzeciej — jeśli go nawet zaliczyć do kategorii rekwizytów symbolicznych, wiążących się z konstrukcją metaforyczną całego utworu; to jak ustosunkować się do złotej podkowy, do konia, co parobczakom „pysk osmalił“ — a wreszcie do faktu, że samegoż Wernyhorę ogląda cały szereg osób postronnych? I to właśnie takich, które z podświadomymi tęsknotami Gospodarza nie mogą mieć żadnych punktów stycznych (nie inteligenci, tylko wiejskie chłopaki). Tu chyba jest już wyjście poza granice tego, „co się komu w duszy gra“. Tu już mamy do czynienia z jakimś przedłużeniem bytu relatywnego — aż do tego punktu, w którym otrzymuje on swoje własne i samoistne ż y c i e.

Niekonsekwencja? Być może. Ale niekonsekwencja błogosławiona. Jedna z tych cudownych niekonsekwencyj poetów, którzy pozwalając się porwać niewytłumaczalnym z pozoru instynktom wyobraźni, przełamują naraz schematy konstrukcji logicznej i otwierają nieoczekiwane perspektywy — ukazują niesprecyzowane może, ale niewątpliwe prawdy „innego wymiaru“. Nie wiemy, czy Wernyhora jest tylko upostaciowaniem tęsknot Gospodarza, czy też gdzieś w jakiejś niedostępnej dla nas rzeczywistości realnie istnieje; i to właśnie uderza w nas jak obuchem oszałamiającą prawdą: ż e t e g o n i e w i e m y, że nie możemy tego wiedzieć.

Istnieje ponadto drugi jeszcze aspekt tej sprawy, posiadający swą wagę już nie ze stanowiska ogólnie filozoficznego czy poetyckiego, lecz wyłącznie od strony interesu t e a t r u. Każdy fachowiec wie doskonale, jak niezmiernie trudne i niewdzięczne — artystycznie nieomal zawsze

chybione — są próby uprawdopodobnienia scenicznego wszelkich „abstrakcyj". Teatr posiada swoje żelazne prawa, a jednym z najbardziej kardynalnych jest to, które głosi, że każda postać ukazująca się na scenie musi posiadać swój indywidualny rumieniec, tętnić swą własną krwią, posiadać własny swój wymiar biologiczny i psychiczny — że musi sugerować nas prawdą swego własnego życia. Jak tu dać prawdę życia — niepowtarzalnego, indywidualnego życia — tak zwanej „myśli"? Jak skonkretyzować abstrakcję — jeżeli ona jest tylko i wyłącznie abstrakcją?

Geniusz Wyspiańskiego pokonywa te trudności. Jego „abstrakcje" są zarazem żywymi organizmami. I chyba żaden dramaturg świata nie przezwyciężył w sposób tak fascynujący, tak właśnie wspaniale teatralny tych problemów.

I oto wszedł w tej chwili na sceny polskie utwór, który w tym punkcie niewątpliwie do Wyspiańskiego nawiązuje — i to nie w formie jakiegoś nietwórczego naśladownictwa, lecz w sensie szczęśliwej kontynuacji, subtelnego pokrewieństwa niejako. Mowa o „Dwóch Teatrach" Jerzego Szaniawskiego.

Sam fakt wywiązania się dokoła tej sztuki niezwykle — jak na naszę stosunki — ożywionej dyskusji, przekraczającej zresztą daleko ramy normalnych sporów estetycznych, zahaczającej o najbardziej zasadnicze problemy społeczne i ideologiczne — fakt ten świadczy, że mamy tu do czynienia ze zjawiskiem artystycznym niepospolitym i przede wszystkim istotnie twórczym i żywym. Nas tu dzieło Szaniawskiego w tej chwili interesuje, jako jeszcze jeden przykład owego „teatru duchów", jak słusznie już został sklasyfikowany.

Bohater sztuki, dyrektor teatru „Małe Zwierciadło", walczący przez całe życie o pewien typ realizmu (realizmu ciasnego i powierzchownego) w życiu i sztuce, przeżywa wraz z całym światem potworny kataklizm, który przeorywa całą jego psychikę i załamuje dotychczasową linię życiową. Zmusza go do rewizji, a może nawet do stwierdzenia zupełnego bankructwa tego systemu pojęć, który był dotąd dla niego niewzruszonym pewnikiem. Terenem takiej właśnie rewizji światopoglądowej staje się akt III dramatu, w którym na oczach widza dokonywa się konfrontacja dwóch zasadniczych kierunków ideologicznych.

Ta konfrontacja realizuje się na dwóch niejako płaszczyznach: na płaszczyźnie czysto dialektycznej — w formie dyskursu, w którym kontrahentami Dyrektora są „Chłopiec z deszczu" i Dyrektor teatru snów — oraz w obrazie symbolicznej wizji. Postacie ze sztuk granych niegdyś w „Małym Zwierciadle" dopełniają (podobnie jak u Pirandella) swoich „żywotów urojonych", podkreślając konsekwencje niedocenionych przez Dyrektora pierwiastków irracjonalnych, utajonych w ich podświadomości; a mali żołnierze z „Krucjaty Dziecięcej", sztuki, w której okrutne prawdopodobieństwo Dyrektor nie wierzył, na jego oczach tragicznie ją realizują. W „teatrze snów", którego granice bohater przekroczył, wbrew całej swojej racjonalistycznej filozofii ożywają ukochani jego umarli...

Dyrektor nie może znieść tego załamania się całej jego dotychcza-

sowej linii życiowej; zjawa najdroższej mu na świecie istoty — aktorki, która zginęła pod gruzami walącego się miasta — dopełnia wzruszeń, Dyrektor umiera.

Czy umiera istotnie? Tu jest moment sztuki, który wywołał bodajże najwięcej sprzeciwów i sprzecznych ocen.

Część krytyków twierdziła kategorycznie, że Dyrektor w finale sztuki budzi się — i wysuwała zarzuty przeciwko tym realizacjom scenicznym, w których moment ten pozostawał w zawieszeniu (w praktyce zresztą chodziło tu jedynie o przedstawienie wrocławskie; tylko bowiem tutaj, jak się zdaje, przedstawienie poszło po takiej właśnie linii); inni uważali za sprzeczne z intencją autora „postawienie kropki nad i" i obudzenie Dyrektora — co miało miejsce we wszystkich pozostałych realizacjach sztuki.

Ze stanowiska czysto formalnego sprzeczność ta da się łatwo wyjaśnić. Po prostu istnieją dwie wersje sztuki: jedna, która ukazała się w t. zw. „egzemplarzu teatralnym", w którym zaznaczone jest wyraźnie w finale: „Dyrektor otwiera oczy"; i druga, drukowana w „Twórczości", gdzie końcowe uwagi autorskie brzmią: „Laura kładzie palec na ustach. Patrzą na swego dyrektora". — W zależności od tego, z jakim egzemplarzem mieli sprawozdawcy i krytycy do czynienia, kształtowała się oczywiście ich opinia. Dla Teatru Dolnośląskiego miarodajne było wyraźne życzenie Autora, wyrażone w liście do teatru, w którym prosi o respektowanie wersji drukowanej w „Twórczości".

Jasne jest jednak, że nie chodzi tu tylko o względy natury formalnej. Sama ostrość i dynamika dyskusji wskazują, że sprawa ma o wiele głębsze i bardziej zasadnicze znaczenie.

W sztuce, już po autentycznej czy też domniemanej śmierci bohatera, akcja „duchów" toczy się nadal. Jeśli Dyrektor umarł naprawdę, duchy nie mogą być traktowane wyłącznie jako personifikacje jego subiektywnych odczuć i rozważań; z chwilą gdy istnieją, poruszają się i działają poza podmiotem — oznacza to ich b y t r e a l n y. Jeśli natomiast Dyrektor w finale się budzi, w takim razie w s z y s t k o było tylko wytworem jego własnej osobowości. Śnił sen — „sen o własnej śmierci". Chodzi tu zatem o problem najbardziej istotny, którego takie czy inne rozwiązanie decyduje o zasadniczej postawie Szaniawskiego w stosunku do rzeczywistości. Szaniawski go nie rozwiązuje. I czyni to celowo.

Z logiki całego utworu, z precyzyjnej i jasnej (wbrew wysuwanym przez niektórych oponentów zarzutom „mętniactwa") jej konstrukcji myślowej, wynika wyraźnie, że cała fantastyczna sceneria aktu III-go stanowi wielką metaforę, obrazującą konflikt wewnętrzny bohatera. Rola „Dyrektora teatru snów" jest analogiczna do tej, jaką w „Weselu" spełnia np. Stańczyk w stosunku do Dziennikarza. To po prostu sobowtór bohatera, powiedzmy sobie, jego „sumienie". Wszystko to było by zupełnie jednoznaczne, gdyby autor w finale sztuki zdecydowanie budził Dyrektora. Ale właśnie tego nie czyni. Czy stwierdza wobec tego z całą pewnością, że Dyrektor umarł istotnie, i że w konsekwencji wszystko, co się przed chwilą dokonywało, było czymś absolutnie realnym? Nie — by-

najmniej tego nie stwierdza. Pozostawia sprawę w zawieszeniu, wywołując w nas niepokój i konieczność doszukiwania się odpowiedzi na własną rękę. Autor wraz z Laurą — kładzie palec na ustach.

I w tym właśnie siła i czar tej koncepcji. W tym jego pokrewieństwo z Wyspiańskim. Używając zupełnie innych środków, osiąga ten sam cel: ukazuje nam podwójne dno rzeczywistości, niepokojące możliwości innego wymiaru.

A teatrowi — pozwala ominąć niebezpieczne rafy „ucieleśnianej dialektyki". Nie ubierając w określony schemat abstrakcyjny swych „duchów", pozwala na trudną, ale pasjonującą i twórczą radość obdarzania ich życiem.

Maria Leonia Jabłonkówna

WROCŁAWSKI DOROBEK WYDAWNICZY

Notujemy ruch wydawniczy dość chętnie — w mniemaniu, że jest wskaźnikiem intensywności i jakości życia kulturalnego. Interesuje nas produkcja pras drukarskich, jako instrumentu, który utrwala, przekazuje i powszechności i potomności pewne wartości. Te mianowicie, które środowisko najbliższe (my również!) uznało za cenne.

Chcielibyśmy zweryfikować to mniemanie. Określić na jakiej to przekładni ów wskaźnik wydawniczy działa, w jakiej mierze pozwala rachować osiągnięcia kulturalne wrocławskie. Nie budując rozprawy zasadniczej — wyliczymy siły składowe, których suma tworzy właśnie ów wskaźnik:

1. — ogólne zapotrzebowanie słowa drukowanego. Było i jest dalej wielkie; trudno odróżnić zapotrzebowanie miejscowe od zapotrzebowania „kraju". Środki transportowe są do tyla sprawne, wartość produkcji do tyla wysoka, że można nim swobodnie gospodarować na dużych przestrzeniach. Cena książki (coraz wyższa) obniża pokup, zwłaszcza na miejscu — mimo ogromnego zapotrzebowania książki na ziemiach odzyskanych.

2. — produkcja autorska nie musi być wiązana ze środowiskiem drukarskim. Tyczy to raczej firm wydawniczych. Wyliczymy nakładców miejscowych: M. Arct, Książnica-Atlas, Drukarnia Archidiecezjalna, oraz wszechobecne „Wiedza", „Czytelnik" i „Książka". Zamówienia wrocławskie pochodzą przeważnie z kraju. Nakładcy decydują też o korzystaniu z autora niezawodnego — wznowień.

3. — możliwości produkcyjne. Zanotujemy z należytym szacunkiem wyniki pracy organizacyjnej naszych drukarzy. W zrujnowanym mieście odbudowali warsztaty i wcale liczne i pojemne i szybko! Maszynami wrocławskimi wspomagano również kraj.

Według dostępnych danych województwo wrocławskie rozporządzało 84 drukarniami, 55 maszynami do składania, 158 maszynami płaskimi.

Śląsk Górny i Opolski, zwłaszcza Katowice — które będziemy przywoływać dla porównania — posiadały: 72 drukarnie, 47 maszyn do składania, 159 maszyn płaskich. Według danych z lata 1946 równa jest także mniej więcej liczba pracowników — w obu środowiskach po 1.500 ludzi.

Papier, farby są już dziś dostępne w odpowiednich ilościach; produkcję określa więc zdolność przepustowa maszyn do składania (linotypów) i maszyn płaskich. Wydaje się, że osiągnięto pełne obciążenie zakładów, a dalsze możliwe jest po zakupach nowych maszyn dopiero.

4. — czynniki organizujące. Obok firm nakładowych wystąpić by mogły organy rządowe lub wielkie instytucje. Jak wiadomo Centralny Urząd Planowania nie obejmuje swoją działalnością wartości „humanistycznych", a państwo nie ingeruje bezpośrednio do produkcji książek. Inicjatywa, plan i troska mniejszych jednostek dają duże rezultaty, gdy związane są z warsztatem; tu przykładem Drukarnia Archidiecezjalna i produkcja książek religijnych.

5. — czynniki nieprzewidziane, a więc nagłe i powszechne obciążenie drukarń zamówieniami państwowymi, inflacja lub gwałtowny pokup książek pewnego typu, nagły wzrost lub obniżka kosztów druku.

Rezultatem układu tych wyliczonych (i niewyliczonych!) współczynników była na terenie województwa wrocławskiego omawiana niżej książkowa produkcja wydawnicza w pierwszych 18 miesiącach po wojnie (lipiec 1945 — grudzień 1946). Cyfry nie obejmują zakładów drukarskich w Nowej Rudzie, które pracowały dla Górnego Śląska. W sumie produkcja wyniosła 272 druki, o przeciętnym nakładzie 7.066 egzemplarzy, razem prawdopodobnie 1.922.000 książek. Nie udało się uzyskać cyfr nakładów ani tytułów dla wszystkich 272 druków — przedstawione 200 musimy uznać za wystarczające do charakterystyki:

	tytułów	%	suma nakładu	%
książki naukowe i popularyzujące . .	27	13,5	138.800	9,5
literatura piękna . .	87	43,5	671.600	48,0
broszury popularne . .	28	14,0	161,900	11,3
podręczniki	10	5,0	89.500	6,3
instrukcje, sprawozdania	6	3,0	30.000	2,1
literatura dla dzieci .	14	7,0	100.700	7,1
druki religijne . .	24	12,0	186.600	13,3
w językach obcych . .	4	2,0	34.130	2,4
razem	200	100,0	1,413.230	100,0

Grupa książek naukowych jest właściwie najskromniejsza; może dlatego, że zapotrzebowanie na książkę naukową jest „powolne", choć jednocześnie ogromne w swojej rozpiętości tematycznej, może dlatego — że uczeni potracili i warsztaty i dorobek. Uniwersytet Wrocławski nie zaznaczył się, nie zaciążył jeszcze na ruchu wydawniczym. W Polsce przedwojennej książki naukowe stanowiły 25% tytułów, Anglicy dzisiaj

sprawom nauki poświęcają 35% druków. W dodatku większość książek z grupy pierwszej, to więcej popularyzacyjne (jak „Niebo“ Jeans'a) niż naukowe; tym tłumaczyć należy wysokie nakłady. „Mózg“ Pawłowa był pierwszą książką złożoną po wojnie w języku polskim we Wrocławiu (w Państwowych Zakładach Graficznych nr 2). Grupa literatury pięknej jest główna i przodująca. Jeśli dołączymy do niej literaturę dla dzieci i uwzględnimy egzemplarze z owych nierozpoznanych — doliczymy się 1.057.100 książek (55% produkcji). Przywiedźmy znowu porównanie: w normach przedwojennych w Polsce poświęcano literaturze 13% produkcji, dzisiaj w Anglii 36%. Cyfra wytłoczonych książek we Wrocławiu tyleż wartościowa, co i niepokojąca. Wartościowa — katastrofa książki polskiej jeszcze trwa (o czym się zbyt łatwo zapomina) i każdy tom, każda stronica dostarczona czytelnikowi ma swój walor bezwzględny. Gdy przepatrzymy tytuły — rośnie nasze uznanie: Słowacki, Mickiewicz, Krasiński, wielokrotnie Kraszewski, Fredro, Żeromski, Sewer, Boy-Żeleński; wznowione — „Orka“ i „Mnich“ Wiktora, Boguszewska i Kornacki, z głośnych powojennych wymieńmy Dygata i Pruszyńskiego. Zanotowaliśmy tylko dwie książki „straganowe“: nieodzowny „dziki Zachód“ reprezentuje Baxter, ponurą i bezsensowną fantazję kryminalną „Eryk Müller poszukuje siostry“ (prawdopodobnie przeoczeniu wydawcy zawdzięczamy zakończenie tej książki — krematoria, obozy, sterylizacja jako kara i odszkodowanie egzekwowane przez zwycięską Europę na Niemcach).

Dla porównania: rozporządzające takim samym mniej więcej aparatem drukarskim Katowice dały w ciągu 18 miesięcy 27 książek beletrystycznych bardzo nierównej jakości: dwa wydania „Wiadomo stolica“ Wiecha, „Dziura w brzuchu“ Niejakiego X-a (Bolesław Surówka), „Kanion Słonej rzeki“, „Wilki“, „Białe piekło“ pseudonima Wand; wskażmy na drugim krańcu skali lirykę Zbyszka Bednorza: „Glossy Śląskie“ i „Strofy serdeczne“, wydania bibliofilskie w doskonałej i artystycznej szacie typograficznej Jana Kuglina.

Niepokoi przecież — koniunkturalność produkcji. Robotnicy niemieccy, płaceni niżej — należą do przeszłości (ba, obowiązuje dziś dodatek „zachodni“), wyczerpał się papier z remanentu powojennego, spadnie więc prawdopodobnie ilość zamówień z działu powieściowego, który najbardziej jest „merkantylny“. A dotychczasowa koniunktura wyparła z drukarń podręczniki (6,3% produkcji, gdy naprzykład Katowice odbiły dla szkół 24% tytułów, 28% produkcji), instrukcje dla administracji, przemysłu, informacje dla osadników, przybyszów na ziemie dla nich obce.

Być może, że skromne rozmiary grupy podręczników zależą bezpośrednio od energii i polityki Państwowych Zakładów Wydawnictw Szkolnych na naszym terenie. Zanotujmy więc tylko obok liczby 96.100 książek tego działu, że już w styczniu 1946 roku szkoły powszechne województwa wrocławskiego miały 52.000 uczniów, szkoły zawodowe 10.000, gimnazja — 5.000.

Dodajmy w końcu, że sprawozdania, przepisy, „dokumenty życia

społecznego" stanowią (narazie!) naprawdę nikły procent druków — przed wojną dochodziły do 40% tytułów.

Periodyki wymagałyby osobnego artykułu, nie powie wiele sama wysokość nakładu, ani ich wyliczenie. Odbija się w województwie 17 czasopism, w tym 3 dzienniki, 2 tygodniki informacyjne „prowincjonalne", a przeważają miesięczniki i kwartalniki; z tych „Śląsk" związany wyraźnie z regionem, pozostałe z uniwersytetem. Brak pism popularnych, (dzienniki mają przecież określoną bazę polityczną), rozrywkowych — i mała liczba periodyków stoi w wyraźnej opozycji do produkcji Katowic, które dysponują 44 periodykami, i cennymi i związanymi z terenem.

Wyczytujemy z cyfr i tytułów stwierdzenia ogólniejsze: drukuje się we Wrocławiu dużo, drukuje książki wartościowe, tłoczy wysokie nakłady. Szata typograficzna poprawna, ale nie ma cech charakterystycznych.

Produkcja poszła po linii kalkulacji kupieckiej — nie związana jest z terenem, ani z czasem. Nie zaważyły na niej problemy demokracji, ani odbudowy, ani Ziem Odzyskanych. Nie była związana ze środowiskiem literackim, naukowym: nie szukajmy w niej twórczości nowej, wrocławskiej. Nie wykreślały również rysunku produkcji arcydzieła sztuki i nauki. Była liberalna. Nie może być uważana za wskaźnik życia kulturalnego regionu. Bowiem czynniki składające się na efekt produkcji wydawniczej są zbyt liczne, zbyt różne, uzależnione od sił znajdujących się poza regionem — aby mogły być zsumowane i dać jakiś wykładnik stały.

Dwa wnioski: ogólny — badanie produkcji drukarskiej regionu ma tylko wtedy sens, gdy stwierdzimy na wstępie, że tematycznie, autorami, lub bezpośrednim wyraźnym zamówieniem związana jest ze środowiskiem (ma takie mniej więcej cechy ruch wydawniczy katowicki). W innym wypadku łatwość komunikacji, łatwość transportu i płynąca stąd przypadkowość — uniemożliwiają stworzenie jakiegokolwiek obrazu. (Pobodnie ma się rzecz z produkcją literacką — okazuje się, że s ł o w o nawet w momencie pomnażania go w prasach drukarskich jest narodowe, a nie „prowincjonalne"). Wniosek szczegółowy — (w stylu patetycznym) druki wrocławskie są jeszcze jednym pięknym przykładem służby Ziem Odzyskanych dla Kraju od pierwszych dni wyzwolenia itd., — (w stylizacji złośliwej) są przykładem intensywnej eksploatacji, niemal szabru.

Julian Lewański

N O W E   K S I Ą Ż K I

A n t o n i   G o ł u b i e w, **Bolesław Chrobry.** T. 1, Puszcza. T. 2, Szło nowe. Czytelnik 1947.

Powieść Gołubiewa „Bolesław Chrobry" czyta się z dużym zainteresowaniem, miejscami z przejęciem. Przedstawia ona schyłek panowania Mieszka i początek panowania Bolesława Chrobrego. Ale jak to nieraz bywa w utworach rzetelnego talentu — oddaje coś istotnego z nastroju przełomu i przemian wszystkich czasów. Czytelnika urzeka atmosfera opisywanej epoki, gdy umierają starzy bogowie a zwycięża nowy bóg, obcością swoją budzący rozpacz, grozę i nienawiść.

Bohaterowie powieści Gołubiewa stoją wobec trudnego wyboru między miłością do świata, w którym wzrośli, a pokusą zwyciężającej nowości, między wiernością rodowi a tęsknotą do nowej wspólnoty, między dawną wolnością a nowym ładem.

Bohaterem powieści jest raczej epoka Bolesława, niż sam Bolesław.

Chociaż wiele czytamy o tym, jak to Bolesław się gniewa, żartuje, tęskni, oburza się i coś postanawia, jak pędzi na koniu, wydaje rozkazy, planuje, modli się, mimo to postać króla nie ma tego życia, które z postaci powieści czyni bohatera powieści.

Postacie głównych wątków, jak i postacie epizodów traktowane są przez autora jednoplanowo, z równym nasileniem. Głównym czynnikiem konstrukcyjnym powieści Gołubiewa jest czas, łączący występujące ze sobą równolegle wątki i epizody, jako też czas kronikarski.

Gołubiew przedstawia w powieści księcia organizującego i budującego nowe państwo polskie, i ludzi rozsianych po całym kraju, których nowy porządek i wola księcia pociąga lub odstręcza. Dziedzice możnych rodów, woje, kmiecie, duchowni, osadnicy w puszczy, rybacy, niewolnicy, kupcy wędrowni, nawet tak nieoczekiwany bohater powieści jak pszczoła, królowa roju, współdziałają z zamysłami księcia, świadomie i nieświadomie, z wolą lub wbrew woli. Wszyscy oddając księciu co książęcego, a więc wosk na ołtarze nowego boga, pracę przy budowie drogi, przy trzebieniu puszczy, trud w wyprawach wojennych, a nawet sławę męczeństwa, nie przestają służyć prawom boskim i ulegać siłom przyrody, obojętnej na ambicje książąt.

Gołubiew z wielką siłą przedstawia bujność i malowniczość życia pierwotnego, strach ludzi przed złem, przed niezrozumiałymi sprawami losu. Ale powieść z całym bogactwem wątków, typów i przygód staje się nużąca i monotonna, zwłaszcza w drugim tomie.

Autor dąży do osiągnięcia pełni wyrazu w opisie przez gromadzenie

szczegółów. Np. opis puszczy jest retoryczną syntezą, przypominającą opisy Zoli.

Charakterystyczną cechą stylu Gołubiewa jest wielka ilość krótkich zdań, nierzadko ściągniętych do podmiotu albo orzeczenia.

Dialog przeważnie nie charakteryzuje osób mówiących, a nawet niezawsze jest zrozumiałe, dlaczego pewne treści zostały podane właśnie w dialogu zamiast w formie opowiadania.

Np. (T. 1, s. 177):

— Nielub.

— Abo co?

. . . .

— Nielub.

— Abo co, pytam?

. . . .

— Chodźmy spać.

T. 1, s. 116:

— Strachasz się?

— Niii...

— Tążysz?

— Niii...

— Co ci to?

— Nic!

T. 1, s. 128:

— Bolko wam?

— Bolesław.

— A ojciec?

— Mieszka.

— Oo — Chodźcie.

— Słuchajcie...

— Słucham.

T. 1, s. 156—157:

— A dzwony srebrne Ledarg ma?

— Nie.

— No...

— Ale znak ma.

— Słuchaj no...

T. 2, s. 300—301:

— Chodź!

— Kaj?

— Mam pogwarzyć z tobą. Chodź nad pło.

— Tata obaczą, bić będą.

— Poszedł do grodu.

— Wrócą.

— Nie wraz.

— Baby powiedzą.

— Nic. Chodź.

Jak widać z przytoczonych przykładów, dialog u Gołubiewa niebardzo służy ekspresji artystycznej.

Nie tylko dialog pozbawiony jest siły charakteryzującej, ale przytaczane przez kogoś opowiadania, jak na przykład w T. 1, s. 255, o napadzie Tatarów na wieś nad Sanem, nie różnią się od opowiadań od strony autora.

„Na płonącej ulicy powalili białki, ozdarli z przyodziewy, gołe, wyjące, gwałcą, społem, rechot, wycie. Zgwałcone biją.

„Ogień rośnie, łączy się, pożar, łuną. Wyganiają w stronę jaru.

„Pędzą. W stadzie. Krowy, woły, ludzie, świnie. Nogi się potykają, bydło gniecie, przerażone, oszalałe. Biją baty z surowca. Jęk. Idą. Wyboiny. Kamienie. Błoto. Ból. Pragnienie. Rozpacz. Obłęd."

Gromadzenie rzeczowników wyraża nietyle rozpacz i obłęd opisywanych, co bezsilność stylistyczną autora.

Opis ścinania świętego dębu w Orczycy, ważenia ciała świętego Wojciecha, rozczarowanie miłosne Latorosłki i losy Kłąba mogą wejść do antologii rzeczy udałych. Wiele epizodów warto by przedrukować w wydaniach dla młodzieży. Gdybyśmy mieli poważną firmę filmową, można by wykroić z powieści Gołubiewa kilka scenariuszy do wielkich historycznych filmów.

Anna Kowalska

A r t u r S a n d a u e r, **Śmierć liberała.** Łódź 1947, Książka.

Obraz „nocy okupacyjnej" byłby niezupełny, gdyby go chcieć odtwarzać tylko na podstawie ilości przerwanych istnień ludzkich. Ofiary zbrodni hitlerowskich — to nie tylko miliony zamordowanych — ofiary w sensie fizycznym, ale również ofiary w sensie psychicznym. O ile ilość grobów da się ująć w cyfry, o tyle zbrodnie popełnione na duszy ludzkiej zawsze wymkną się statystycznej rejestracji. Fakt ten sprowadza się do konieczności objęcia w tej dziedzinie roli oskarżycielskiej przez literaturę.

Taka właśnie rola jest ostatecznym wyrazem artystycznym tomu opowiadań Artura Sandauera „Śmierć liberała". Wyraz ten jest trwały poza miejscem i czasem wydarzeń, które służyły za tworzywo. Wybór środowiska, które miało być opisane, był w gruncie rzeczy obojętny, nie mniej jednak dobrze się stało, że Sandauer wziął jako temat życie jakiegoś ghetta żydowskiego, dzieje bowiem tego narodu dostarczają przykładów cierpiętnictwa tak jaskrawych, że wszelka transformacja literacka, nie tracąc nic z niezależnych wartości dzieła sztuki, może być równocześnie dokumentem. To, że rzecz dzieje się w jakimś ghetcie, że autor nie wymienia nazwy miasta, jest koniecznością wynikającą z typowości wydarzeń. Dzieje nienazwanego ghetta są tak napisane, że mogą być dziejami wszystkich ghett w Polsce w latach II. wojny światowej.

Sandauer, pisząc tom opowiadań zamiast tomu powieści, ustrzegł się nadmiernego rozbudowania treści psychologicznych przy równoczesnym

zwężeniu zakresu, co byłoby nieuchronną koniecznością kompozycji powieściowej. Zamiast jednego bohatera i szeregu postaci drugoplanowych lub bohatera zbiorowego mamy wielu bohaterów głównych, co niezmiernie wzbogaca problematykę. Wprawdzie nieszczęściem wszystkich postaci Sandauera jest pozbawienie ich przez czas wojenny poczucia godności człowieczeństwa i świadomości woli, ale metody obrony poszczególnych bohaterów przed wyzuciem ich z zasadniczych wartości ludzkich są rozmaite. Dr Kirsche („Spółka z ogr. odp.“) sporządza listę 3500 osób, które mają być chwilowo wyreklamowane, zamiast listy 3500 przeznaczonych na śmierć. Uspokaja on własne sumienie, choć zdaje sobie sprawę, że ten kazuistyczny wybieg nie zmienia losu ghetta. Dr Jassym (tamże) ukrywa się przed rzeczywistością za barykadą kartotek i wynosi w zysku dziecinną nieświadomość rozgrywającej się koło niego tragedii. Dr Winter („Sprawa godności“), pozbawiony własnej woli, wtłaczany przemocą w zautomatyzowane życie grupy niewolników, ratuje poczucie godności dopiero wtedy, gdy dobrowolnie idzie jako pierwszy na śmierć.

Atmosferę przygnębienia i beznadziejności panującą w książce usiłuje Sandauer rozładować humorem. Nie zawsze mu się to udaje i najczęściej uśmiech przechodzi w ironiczny grymas. Gdy np. o wydobyciu z kanału zwłok przyjaciela (Dopisek do „Pamiętnika bezsensu“) mówi: „ekskanalizacja“, to ten półkpiący, na pozór lekceważący ton, z jakim się wyraża o kwestiach życia i śmierci, jest artystycznym skrótem, przez który dostrzegamy tragizm dewaluacji wartości dotychczas najwyższych.

Proza Sandauera jest niewątpliwie prozą realistyczną. Przez soczewkę doznań własnych autora przełamują się ludzie i sytuacje w ten sposób, że nadmiar spostrzeżeń sublimuje się w pewne syntezy, nie ulegając jednak deformacji. Dlatego Sandauer szczególnie chętnie operuje z pozoru nieważnymi epizodami, które jednak obdarza ukrytą wartością symboliczną. Ze stron książki przemawia prawda. Prawdziwy jest język dialogów, prawdziwi są chłopi i prawdziwe są stosunki w t. zw. Radzie Starszych. Postulat prawdy wstrzymuje jednak Sandauera od pochopnego rozwiązywania problemów. Problemy Sandauer wyprowadza ze splotu konfliktów psychicznych, ostatecznie zaś dopowiedzenie pozostawia czytelnikowi. W opowiadaniu „Pamiętnik bezsensu“ partyzant twierdzi, że „nie ma bohaterów, są tylko sytuacje bohaterskie“ — co jego interlokutor odwraca: „są tylko sytuacje upadlające, nie ma...“ ludzi upodlonych. Twierdzenie to jest zbudowane na poglądzie, że wszyscy jesteśmy *in potentia* bohaterami i tchórzami. Sandauer nie stawia tu kropki nad i, natomiast otwiera dyskusję. Tekst opowiadań dostarcza dowodów *pro* i *contra*. Bohater „Pamiętnika“ próżno czyni wysiłki, aby wyłamać się z sytuacji upadlającej, która zdeterminowała jego los, za to Romek z „Radia“ nosi zalążki zdrady i podłości w swej naturze.

Obok „Spółki z ograniczoną odpowiedzialnością“ „Radio“ należy do najlepszych opowiadań w zbiorze. Przedstawiony jest w nim ciekawy proces powstawania volksdeutscha. Od bezideowości, albo raczej wieloideo-

wości, idzie przedwojenny „sceptyk bez wąsów, dziś mistyk z wąsami“ — poprzez głupią przygodę z radiem — do zdrady i zbrodni zamordowania swego przyjaciela, a motorem jego postępowania jest zawsze i wszędzie tchórzostwo.

Niepodobna pominąć sandauerowskiego szkicowego sposobu kreślenia Niemców. Niemcy występują u niego wszędzie epizodycznie. Zasadniczą ich cechą jest to, że w różnych sytuacjach postępują podobnie. Wynika to z trafnego ujęcia narodu zbrodniarzy, z rozkazu i bezmyślności. Rozkaz był zawsze ten sam, bezmyślność nie pozwalała na modyfikacje wykonania — przeto postępowanie było identyczne. Jak wykazał nasz powojenny dorobek literacki, Niemcy nie są łatwymi postaciami. Sandauer wyszedł obronną ręką, wybierając bardzo szczęśliwą metodę. Kiedy Niemca opisuje — pokpiwa, kiedy zaś wprowadza go do akcji, motywy jego działania umieszcza w sferze odruchów zdeterminowanych. Najdobitniej występuje to w epizodzie opowiadania „Sprawa godności“, w momencie, gdy esesowiec spostrzega dra Wintera zamiatającego celem upozorowania pracy czystą podłogę. Takie receptowe traktowanie Niemców nie byłoby całkiem słuszne, gdyby autor próbował generalizować. Wyżsi oficerowie SS wymagaliby innego potraktowania, niż szary tłum wykonawców i byliby trudniejsi. Sandauer zszedł trudnościom z drogi, ograniczając się do relacji pośrednich i fragmentarycznych.

Dla umieszczenia szeregu drobniejszych utworów w jednym tomie wystarczy ich łączność tematyczna, choć nie jest to warunkiem *sine qua non*. Opowiadania Sandauera nie tylko posiadają wspólną więź tematyczną, ale i wspólną konstrukcję fabularną. Bohater pierwszego opowiadania „Śmierć liberała“ występuje także w „Spółce z ograniczoną odpowiedzialnością“, pomagając przy sporządzaniu owej tragicznej listy; listę tę rozpoznajemy w rękach milicjantów w scenach wysiedlenia w „Nocy praworządności“. Powiązanie luźnych fragmentów dokonuje się dyskretnie, wspólność ich nie jest rygorystyczna i każde opowiadanie może być czytane osobno bez szkody dla całości. Nie mniej dostrzeżenie tej konstrukcji jest bardzo cenne; tak np. szkic psychologiczny Romka-renegata zostaje przedłużony wstecz i wzbogacony dzięki jego epizodycznej rólce w „Nocy praworządności“. W „Pamiętniku bezsensu“ odnajdujemy znów konstrukcję „epilogu wydawcy“. Ma ona tu aktualne uzasadnienie i nie wygląda bynajmniej konwencjonalnie. Dwustronne naświetlenie przeżyć szczutego człowieka — przez niego samego w pamiętniku i przez przyjaciela, jakby autora epilogu i wydawcę, wykrywa względność i pochopność oceny widza, który nie zadaje sobie trudu wniknięcia w układ psychiczny drugiego człowieka. To, że niezrozumienie przyjaciela ogranicza się u autora Dopiska do drobnych szczegółów i korektur, oznacza, że problem został przedstawiony w miniaturze. Istotny sens pozostał jednakże niezmieniony.

Literaturze o tematyce okupacyjnej grozi niewątpliwie przeżycie się. Przyczyna tego leży w odwiecznym pędzie za lepszym jutrem i w skłonności do zapominania gorszego wczoraj. Z zapomnienia mogą ocaleć te

dzieła, które umiały na tematykę okupacyjną rzutować zagadnienia ogólnoludzkie. Do nich należy niewątpliwie książka Sandauera.

Jerzy Ziomek

K a z i m i e r z T r u c h a n o w s k i, **Zmowa Demiurgów.** Warszawa. Kraków 1947, Wydawnictwo E. Kuthana.

Truchanowski pisząc swoją „komedię o Burmistrzach, ...ludziach i organizacji życia społecznego", zamierzał stworzyć literacki przekład dziejów ostatnich lat międzywojnia. Napisał w tym celu historię jakiegoś nieznanego miasta, historię jakiegoś pana Adolfa i jego walki o fotel burmistrzowski. Wypadki w mieście niedwuznacznie przypominają wypadki w Europie od chwili pojawienia się Hitlera — do wybuchu drugiej wojny światowej, a spadający wiecznie na czoło pana Adolfa kosmyk włosów, wąsik i oczy zbrodniarza nie pozwalają na chwilę wątpić o prototypie bohatera książki. W krzywym zwierciadle powieści Truchanowskiego odbijają się jednak nie autentyczne wypadki i autentyczni ludzie, ale ich alegoryczne równoważniki.

Alegorią, symbolem i aluzją posługuje się autor szczególnie obficie. Pod postacią kulawego karła rozpoznajemy ministra propagandy trzeciej rzeszy. Na scenę pożaru hotelu Royal kładzie się w wyobraźni znany ze zdjęć widok płonącego Reichstagu, a czytając: „mieszkańcy zachodniej dzielnicy", czytelnik dopowiada sobie: Niemcy. Nie wszystkie jednak symbole są wystarczająco jasne i chwilami książka niepotrzebnie staje się rebusem. (Czuł to zapewne autor słowa wstępnego, Kazimierz Czachowski, skoro uważał za słuszne niektórym symbolom dopisać ich realne znaczenie). Ta nierówna troskliwość o jasność masek jest, jako niezorganizowana gospodarka energią odbiorczą czytelnika, — poważną wadą książki.

Mimo tych drobnych niejasności zasadnicza idea utworu pozostaje prosta. Dzieje Adolfa z historyczną dokładnością odpowiadają minionej rzeczywistości, proces mnożenia się zwolenników nowego systemu pod wpływem magii bzdurnych słów szarlatana posiada psychologiczną trafność ujęcia, a rozmowy o Adolfie, „nietęgim muzyku, choć doskonałym mówcy" — gdyby pod nie podłożyć styl dyskusji politycznych — brzmiałyby niemal autentycznie. W atmosferze zbliżającej się burzy odnajdujemy zaduch lat przedokupacyjnych. Proporcje między tłumem ogłupionych nową ideą, czy nie dostrzegających jej niebezpieczeństwa, a garstką jej przeciwników (w kategoriach ogólnoeuropejskich) zachował autor w utworze, przeciwstawiając zbiorowisku postaci drugoplanowych, sprzyjających Adolfowi, jednego Adama — człowieka sprawiedliwego, czy Człowieka w ogóle. W konflikcie Adama z rzeczywistością i w jej przezwyciężeniu odczytujemy unicestwianie wartości humanitarnych i ich ostateczne zwycięstwo.

Przywykliśmy lata hitlerowskie i poprzedzający je, wiodący do katastrofy okres uważać za męczącą zmorę. Odczuł to autor i — świadomie, czy nieświadomie — narzucił powieści styl opowiadania o przykrym śnie. Odnalazł w tym najlepszą metodę kreślenia postaci symbolicznych,

jak np. dziewcząt z ulicy Wszystkich Świętych czy takich sytuacji, jak pierwsze spotkanie z Adolfem. Styl ten ograniczył autor konsekwentnie do ustępów o znaczeniu przenośnym; wszystkie inne postaci i sytuacje, dosłownie „tłumaczone" z życia, realnie żyją.

Nić opowiadania przeciągnięta jest pomiędzy kilkoma szczytami dynamicznymi, które zresztą stanowią najlepsze partie w powieści. Należą tu: scena poznania z Adolfem, koncert Adolfa, pożar hotelu Royal i przede wszystkim scena w sali obrad ratusza, jako punkt kulminacyjny.

Pomiędzy tymi szczytami leżą rozlewne partie refleksyjne, dla czytelnika nużące, a dla zamierzonego wyrazu zgoła nieużyteczne. Dla wypowiedzenia paru ciekawych i wnikliwych uwag nie było potrzeby zagubiać się w dłużyznach statycznych. Przyczyną dłużyzn nie jest sam statyczny charakter tych ustępów, lecz liczne nawroty i powtarzania się. Te same wypowiedzi i sytuacje po odmiennej redakcji powracają na rozmaitych stronach książki. Tak np. wszystkie rozmowy Adama z dawnym burmistrzem mają zawsze podobną treść.

Jeśli autor uważał za stosowne napięcia dramatyczne poprzedzielać antraktami, to powinien — jeśli nie miał nic nowego do powiedzenia — wypełnić je stylistycznymi interludiami. Tymczasem „Zmowa Demiurgów" cierpi na banalność stylu. Metafora Truchanowskiego nie potrafi być nowa i odkrywcza i najczęściej pobrzękuje jakimiś reminiscencjami. Innym razem autor powtarza tę samą metaforę dwukrotnie: „kolorowy pejzaż, ...przymknięty szklanym wiekiem poważniejszego nieba..." (str. 1) i „...niebo jak szklane wieko..." (str. 154). Opisy krajobrazów, podobnie konwencjonalne, nie tylko że nie wnoszą własnych wartości, ale często kolidują z tonem sąsiadujących urywków. Tak np. trudno dociec, po co autor pierwszy rozdział, mocno odrealniony, poprzedził kolorowym opisem dnia jesiennego. Opisów takich, jak opis „zachodniej części nieba" (rozdział ósmy), stanowiących doskonałą introdukcję do dalszej części rozdziału, jest w powieści niestety niewiele.

Kazimierz Czachowski nazwał w słowie wstępnym „Zmowę Demiurgów" satyrą powieściową na te dziejowe „czasy pogardy". „Zmowa Demiurgów", jako satyra, spóźniła się co najmniej osiem lat. Napisana i wydana przed wojną, miałaby ostrzejsze żądło aktualności. Dziś Truchanowski jest raczej ciceronem po muzeum niedawnych dziejów świata — niźli satyrykiem. Stwierdzenie to nie obniża ideologicznie wartości powieści w sensie potencjalnym i aktualnym. Znaczenie tej książki raczej przypominające, niż odkrywcze — nie niweczy jednak trudu pisarskiego autora, ale wyznacza nieco odmienną funkcję. Zasadza się ona na ostrzeżeniu, aby Hitlera „nie wnosić na cokół pomnika, nawet pomnika hańby". Truchanowski przydał temu ostrzeżeniu artystyczne uzasadnienie, kreśląc „nie tylko zbrodnicze instynkty tego człowieka, lecz i całą jego marność". „Zmowę Demiurgów" warto będzie odczytywać, kiedy historia zechce obok tego największego zbrodniarza dziejów budować mit, — obecnie zaś warto przetłumaczyć ją na obce języki, szczególnie zaś na język niemiecki.

Jerzy Ziom

T o m a s z M o r u s, **Utopia.** Z oryginału łacińskiego przetłumaczył Kazimierz Abgarowicz. Przedmowę napisał Maksymilian Rode. Poznań 1947. Instytut wydawniczy „Kultura“.

Stara formuła Józefa Szujskiego o „młodszości naszego rozwoju cywilizacyjnego“, choć zarzucona w późniejszej historiografii, raz po raz okazuje swoją trafność. Prawo to, dawno dostrzeżone, zaktualizowała „Utopia“ Tomasza Morusa, przełożona na język polski w r. 1947. Jest to bowiem — nie do wiary! — pierwszy przekład polski starego dzieła.

Editio princeps „Utopii“ ukazuje się drukiem w Bazylei, w r. 1516. Niebawem pojawiły się liczne dalsze wydania tekstu, nad którymi pracują specjalne bibliografie, — a wokół nich powstaje i utrzymuje się długo żywy ruch opinii, politycznych i społecznych, w Anglii i na kontynencie. Pierwsza angielska wersja dzieła łacińskiego pochodzi z r. 1551, ale wyprzedziły ją znacznie literatury europejskie, np. tłumaczenie niemieckie wychodzi spod tłoczni bazylejskich już w r. 1524.

W sposób, który zastanawia, literatura staropolska — na potwierdzenie gorzkiej tezy Józefa Szujskiego — niemal nic nie wie o Tomaszu Morusie i jego dziele. Rzeczpospolita, która przeżyła intensywnie ruchy reformacji i kontrreformacji, usiłując realizować „państwo boże“ według myślicieli chrześcijańskich, nie wiedziała nic o „wyspie szczęśliwej“, której idealny ustrój państwowy i społeczny nadawał Tomasz Morus. Tak daleko siedzieliśmy w głębi lądu, nieprzyjaźni wszelkiemu żeglowaniu.

Rozleglejsze zainteresowanie dla literatury utopijnej — i to zarówno dla gatunku literackiego, jak jego ideologii — przyniosła dopiero literatura Stanisławowska. Tak wyraziła się zgoda z rytmem ogólniejszym, europejskim, przebiegającym przez wszystkie kultury oświecenia. Ale utopia w. XVIII, gdy dotarła do Polski, choć wywodziła się od wielkiego wzoru, przedstawia już późny gatunek naśladowczy, który ledwie nazwą podkreśla swój rodowód od Tomasza Mora. Czytelnicy „Przypadków Doświadczyńskiego“ i powieści ks. Krajewskiego, kiedy z niedowierzaniem wertowali opisy idealnego życia na wyspach lub na ziemi księżycowej, po dawnemu nie wiedzieli nic o starej książce, która tymczasem rozrodziła się w licznym potomstwie. (Nikłe, lecz interesujące dzieje utopii polskiej oraz pogłosy sarmackie Morusa przedstawiam w pracy osobnej p. t. „Wyspa Nipu“). Tu wystarczy powiedzieć: Nie docierając do oryginału, który przecież mógł być łatwo dostępny wychowankowi szkoły jezuickiej czy pijarskiej, literatura polska ograniczyła się w zakresie piśmiennictwa utopijnego do form naśladowczych i do systemu pośrednictwa z Francji do Warszawy, które rygorystycznie obowiązywało epokę. Już Buchman powiedział w Soplicowie: „Francuzi wymowni zrobili wynalazek...“ I wyspa Utopia, leżąca na nieznanym morzu, dla całej generacji Stanisława Augusta okazała się małą wysepką na Sekwanie, nieopodal Paryża.

Bohater romantyczny, choć dla innych powodów, podobnie nie czytał Morusa: budował sobie świat własny, poza wszelką zbiorowością,

i ustalał prawa jednostkowe, które nim rządziły (zresztą na przebieg zaledwie jednego pokolenia).

Dopiero polski pozytywizm odkrywa zapomniane dzieło w oryginale, ale czyni to oczywiście, pisząc historię myśli społecznej, bez większej troski o zjawisko literackie, które tymczasem obumarło (Bolesław Limanowski 1876, Aleksander Świętochowski 1910).

Uczeni z tego pokolenia czytają „Utopię" w którymkolwiek z języków zachodnich, jeśli nie po łacinie. Dzieło ciągle było niedostępne czytelnikowi zwykłemu, nie natrafiwszy na swojego Boya-Żeleńskiego, tłumacza trudnych książek „tylko dla dorosłych". Późniejsza zapowiedź „Utopii" w Bibliotece Narodowej, w opracowaniu (i w przekładzie?) Emila Haeckera, pozostała niespełniona.

Trzeba całego tego wywodu, aby mimo jego szkicowości objaśnić nieoczekiwane opóźnienie w naszej kulturze literackiej: Pierwszy polski przekład „Utopii" wychodzi drukiem w r. 1947, poza wszelką prawidłowością, którą Józef Szujski konstruował dla rodzimych opóźnień kulturalnych.

Przekład Kazimierza Abgarowicza bierzemy do rąk z zakłopotaniem, że pojawia się tak późno, ale i z wdzięcznością dla tłumacza, że zapragnął wyrównać to przykre zaniedbanie w piśmiennictwie. Wersja polska opiera się na oryginale łacińskim (wydanie Bazylea 1520), o czym informuje się czytelnika na odwrocie karty tytułowej, ale niestety, bez podania motywów podobnego wyboru edycji. Wolelibyśmy, by podstawą przekładu było którekolwiek z wydań krytycznych „Utopii", np. wyborne wydanie Delcourt, ogłoszone przez dom wydawniczy Droz w Paryżu. Tekst Abgarowicza, pisany językiem współczesnym, bez zabiegów archaizacji, które byłyby niewłaściwe, czytamy płynnie, nie doznając zahamowań stylistycznych. Dla pełnej oceny przekładu należałoby zestawić go — bodaj dorywczo — z oryginałem, aby prześledzić dochowany stopień wierności. Czytelnik raz po raz spogląda z żalem na dół stronicy, której nie wzbogaciły żadne objaśnienia rzeczowe, choć byłyby przydatne w wydaniu popularnym.

Braku tych objaśnień nie zastąpiła, niestety, przedmowa Maksymiliana Rodego, utrzymana w klimacie apoteozy i hagiografii, nie zaś przekonywującego opisu. Zadziwia to dlatego, że autor powołuje dobre i liczne źródła biograficzne i krytyczne, z których jednak korzysta w sposób szkicowy. Ani wstęp ani żaden przypis nie podały nawet pełnego tytułu dzieła Morusa „De optimo statu rei publicae deque nova insula Utopia", co oczywiście godziło się uczynić nie tylko dla emocji bibliograficznej. Toteż radzibyśmy czytać na czele przekładu np. sylwetę dzieła i autora, wyjętą ze szkiców Andrzeja Tretiaka, poświęconych Morusowi.

Zarówno przekład „Utopii", jak również niedawne studium o Morusie pióra Heleny Morawskiej („Verbum", Kielce 1947) wyszły ze środowisk myśli katolickiej. I to potrafi wyjaśnić, dlaczego wiek XVIII, choć rozmiłowany w gatunku utopii i rozrzucający szczodrą ręką „wy-

spy szczęśliwe" po wszystkich wodach globu, nie odkrył dla Polski dzieła św. Morusa. Słuszna teza Józefa Szujskiego przynosi tylko część prawdy. Bowiem całą resztę kryje nazwisko Woltera, wielkiego patrona wieku Oświecenia.

Tadeusz Mikulski

W ł a d y s ł a w K o n o p c z y ń s k i, **Fryderyk Wielki a Polska**, Poznań 1947. Prace Instytutu Zachodniego, nr 9.

Po Szujskim, Kubali, Szajnosze drogi literatury pięknej i literatury historycznej rozeszły się dość daleko. Pozostający w dużej mierze pod wpływem nauki niemieckiej historycy poczęli dbać więcej o ścisłość, źródłowość, niż o piękno i poczytność swych dzieł. Przeciętny też miłośnik literatury pięknej, o ile nie miał specjalnych zamiłowań historycznych, coraz rzadziej brał do ręki dzieła historyczne, które, drukowane w coraz mniejszym nakładzie, przeznaczone były prawie wyłącznie dla specjalistów. Poszczególne dzieła historyków, takich jak Askenazy, Tokarz, a ostatnio J. Feldman, pisane w sposób nie tylko ścisły, ale piękny i łatwy stanowiły raczej wyjątki. Powiedzmy szczerze, i autor omawianej książki nie przyzwyczaił nas do dzieł czytelnych dla szerszej publiczności. Poza bowiem jego szkicami historycznymi, dziejami Polski oraz może biografią Konarskiego wszystkie jego książki były czytywane prawie wyłącznie przez specjalistów i kolegów po fachu. Tym większą niespodzianką jest jego książka wydana obecnie, dzieło przeznaczone i napisane dla szerokich kół interesujących się naszą przeszłością.

Już sama staranna szata zewnętrzna książki, dobry papier, piękna obwoluta z portretem Solskiego w roli Fryderyka, mogą torować książce drogę do rąk czytelników. Wystarczy zaś przeczytać kilka stronic, by się przekonać, jak dalece interesująca jest jej zawartość. W trzynastu zwięzłych treściwych rozdziałach podaje tu autor historię stosunku do Polski tego arcywroga Rzpltej. Poznajemy więc kolejno etapy wrogiej polityki, której ostatecznym celem było zniszczenie Polski. Poznajemy złowróżbną rolę Fryderyka przy układaniu naszego stosunku do Rosji, rolę polegającą na powstrzymywaniu Rosji od jakichkolwiek ustępstw w stosunku do Polski, doradzaniu jej najgorszych posunięć, zatruwaniu jadem korupcji wszelkich jej szlachetniejszych wobec Polski odruchów. W poszczególnych rozdziałach opisuje autor nieprawdopodobną nędzę Rzplitej, wyzyskiwanej bezkarnie przez krzyżackiego pająka, kreśli przed naszymi oczami krótkie charakterystyki współpracowników króla pruskiego, którzy zrazu nieśmiało i z wahaniem, potem coraz bezczelniej i coraz bardziej nieludzko wyzyskują nadarzające im się okazje do gwałtów i rabunku. Z wszystkich kart wreszcie tej książki wygląda ku nam skupione, skrzywione nienawiścią oblicze wielkiego Prusaka.

Wszystko to opowiedziane stylem pełnym temperamentu, nie cofającym się przed śmiałymi powiedzeniami, nawskroś własnym. Wystarczy zacytować dla przykładu ustęp poświęcony końcowi Fryderyka:

„Ponury samotnik dawno wyrzekł się wszelkich złudzeń co do war-

tości moralnej i umysłowej następcy tronu znanego nam trochę „terminatora", Fryderyka Wilhelma. To był wielożeniec (o co mniejsza), rozpustnik (o co najmniejsza), leniuch, fantasta i niedołęga. Pięć żon czy kochanek (dość trudno odróżnić jedne od drugich), żadnego nerwu do polityki i wojskowości, uległość wobec zauszników, skłonność do mistycyzmu i mistyfikacji, wszystko to wróżyło fatalnie o przyszłości państwa pod takim „magistratem". Już go nawet nie próbował stryj naprowadzać na dobrą drogę... Zgorzkniały, zniechęcony, ministrom i agentom polecał nic nie robić, tylko nasłuchiwać i patrzeć. Sam nic nie robił, tylko patrzył i nasłuchiwał. I zewsząd: od rodzonego brata, od młodszego dworu następcy tronu, od własnych sług i poddanych, cóż dopiero od sąsiadów, nie słyszał, nie widział nic, jeno powszechną ku sobie nieczułość, niechęć, nienawiść, niecierpliwie wyczekującą jego opóźniającego się skonania. „Nudzi mnie panować nad narodem niewolników i niewdzięczników", mówił z goryczą. „Les hommes ne m'aiment pas", powtarzał sentencjonalnie swoim chartom i przyjaciołom. Cięży niż wiek sędziwy, przytłaczał go ciężar dzieł własnych. Nareszcie zgasł w siedemdziesiątym piątym roku życia, syt świata i siebie".

Gdyby chodziło o zaklasyfikowanie książki do specjalnego rodzaju produkcji historycznej trzeba postępować ostrożnie. Nie jest to coraz częściej dziś u nas spotykana popularyzacja tematu naukowego. Książka Konopczyńskiego jest syntezą licznych jego monograficznych badań. Toteż jakkolwiek nieuzbrojona w aparat naukowy, jest jednak przy całej swej czytelności dziełem w każdym calu naukowym, gdzie każde zdanie niemal jest wynikiem długich, samodzielnych studiów źródłowych i archiwalnych.

I jeszcze jedno. Autor, unikając wszelkiego rozgłosu nie opowiedział czytelnikowi, w jakich warunkach powstała ta książka. Niech mi będzie tu wolno sięgnąć do osobistych wspomnień. Było to w ponury, lutowy wieczór roku 1940, na Krzywej, w Krakowie, kiedy po raz pierwszy ujrzałem Profesora po jego wyjściu z Oranienburga. Wychudzony, znędzniały, nie stracił nic ze swego temperamentu, podziwianego przez nas w okresie przedwojennym. Dowiedziawszy się, że jeszcze się nie wziąłem do żadnej pracy naukowej, naurągał mi od wygodnych Galicjaków i zapowiedział, że udaje się na wieś, by pracować. I rzeczywiście zamknąwszy się w swojej willi w Młyniku, zabrał się do pisania. Tam na bezludziu, częściowo przy biurku, częściowo w czasie poważnej choroby w łóżku powstała ta książka, obnażająca korzenie nowoczesnego prusactwa. Taka była jedna z form walki z niemczyzną tego wielkiego uczonego, nieugiętego wroga gwałtu, usymbolizowanego w najeźdzcy hitlerowskim. *W. Cz.*

S t e f a n P a p é e, **Walka Sienkiewicza o ziemie zachodnie.** Poznań 1947, Instytut Zachodni.

Spojrzenie na literaturę od strony tematyki nieraz potrafi wiele objaśnić w historii twórczości. Studium Stefana Papéego tylko w części

jest poświęcone analizie tematu w twórczości Sienkiewicza. Bowiem Niemcy, wielki temat „Krzyżaków", stanowią również przedmiot żywych zainteresowań Sienkiewicza, jako publicysty. I gdy śledzimy ten pierwszy, ułożony z całą dokładnością przegląd głosów Sienkiewicza o sprawie polsko-niemieckiej, spostrzegamy, że jest to nie tylko temat twórczości artystycznej, wcale często, choć z rozmaitą siłą u Sienkiewicza persewerujący (termin spopularyzowany przez Baleya), ale także — zagadnienie ogólne, narodowe, polityczne, historyczne, które Sienkiewicz podejmuje raz po raz, pod nakazem współczesności.

„Niemcoznawcza" postawa Sienkiewicza wywoływała przygodną ciekawość badaczy. Stefan Papée poświęcił tej sprawie osobną broszurę, przesuwając dotychczasowy punkt ciężkości w sądach potocznych o Sienkiewiczu: bowiem epik, którego wyobraźnia błądziła długo po Dzikich Polach, umiał także — patrzeć na zachód. Zagadnienie walki polsko-niemieckiej pasjonowało go, jako artystę i jako polityka. I to właśnie pragnie widzieć w pisarstwie Sienkiewicza przed wszystkim epoka obecna.

Rozdział centralny w studium autora stanowi ekspozycja „Krzyżaków". Poprzedza go i następuje po nim spora wiązka sądów Sienkiewicza o Niemczech i Niemcach, artystycznych i publicystycznych, ułożona chronologicznie, która daje elementy tła dla wielkiej powieści o Grunwaldzie. W tych fragmentach myśli politycznej Sienkiewicza, pieczołowicie zebranych, uderzają raz po raz przedmioty czy formuły dziwnie aktualne. W liście do Björnsona: „W polskich dziejach zdarzały się tylko bitwy szalone" (czy to o powstaniu warszawskim?). W bajce alegorycznej „H. K. T.", ogłoszonej w „Tygodniku Ilustrowanym" w r. 1902 czytamy niemal słowa o „przestrzeni życiowej", którą zapewnia sobie sęp niemiecki (bo to bajka o sępie i sokole) już wówczas. Tych nieoczekiwanych zbliżeń do naszego czasu jest w ułomkach myśli Sienkiewicza więcej. Ale najsilniejsze spośród nich daje Maria Konopnicka, która napisała o „Krzyżakach" w r. 1900 dziwnie trafnie: „Ogromna dalekość dziejowa i ogromna uczuciowa bliskość — oto dwa naczelne momenty Krzyżaków". Na drogach podobnego zbliżenia powstał zamiar autora, by poglądy Sienkiewicza na zagadnienie polsko-niemieckie skomentować z obszernością należytą.

Czytelników „Krzyżaków", którzy w r. 1897 oczekiwali niecierpliwie na podjęcie powieści w „Tygodniku Ilustrowanym", uspakajał pisarz, że dzieło powstaje „jednocześnie z drukiem", to znaczy tym samym odcinkowym procederem, który stosował do Trylogii (list Sienkiewicza w tej sprawie, przeoczony, jeśli się nie mylimy, przez historyków literatury, przedrukowały niedawno „Nowiny literackie", 1947, N. 3/4, w rubryce „Nowiny sprzed 50 lat"). Od tego czasu wielokrotnie brały powieść w ręce generacje czytelników następnych, przed którymi roztaczał Sienkiewicz antynomię polsko-niemiecką, bardziej jeszcze zrozumiałą w Warszawie lat 1939—1944, niż na polach Grunwaldu r. 1410.

Styl popularny w literaturze krytycznej jest trudny do zdobycia. Władał nim w sposób doskonały Konstanty Wojciechowski, mistrz w popularyzacji krytycznej. Broszura Stefana Papéego zbliża się do tego samego

poziomu: popularności krytycznej, o dykcji pełnej prostoty, która zdołała uniknąć wulgaryzowania przedmiotu, na podstawie gruntownego studium materiału. Widzimy to jasno: broszurę popularną napisać trudniej, niż „napisać księgę".

Tadeusz Mikulski

KSIĄŻKI NADESŁANE DO REDAKCJI

Spółdzielnia Wydawnicza CZYTELNIK

Antoni Gołubiew — Bolesław Chrobry. T. 1—2.
Irena Krzywicka — Rodzina Martenów.
Jacek Wołowski — Tak było.
M. Kowalewski — Ofiarowanie.

Wydawnictwa Eugeniusza Kuthana

Kazimierz Truchanowski — Zmowa Demiurgów.
Anna Świrczyńska — Orfeusz.
Artur Oppman — Pieśń o rynku i zaułku.

Wydawnictwa Tadeusza Wilczyńskiego. Kraków

Antoni Trepiński — Od San Domingo do Monte Cassino.

Wydawnictwa M. Kota. Kraków

Stanisław Pigoń — Wśród Twórców. Studia i szkice z dziejów literatury polskiej.

Wydawnictwa Spółdzielni Wydawniczej Wiedza

Helena Boguszewska — Całe życie Sabiny.
Helena Boguszewska — Nigdy nie zapomnę.
Zofia Nałkowska — Niedobra miłość.
Jan Dąbrowski — Miejsce pod niebem.
Jan Dąbrowski — Na zachód od Zanzibaru.
Maria i Wiktor Grzywodąbrowscy — Okrucieństwo człowieka.
Zofia Szymanowska — Opowieść o naszym domu.
Władysław Szpilman — Śmierć miasta.
Michał Maksymilian Borwicz — Ze śmiercią na ty.
André Maurois — Klimaty.
Ignazio Silone — Chleb i wino.
Józef Gardecki — Było nas trzech.
Olga Kuzniecowa — Wróg pod mikroskopem.
Tadeusz Żeromski — Międzynarodówka straceńców.
Jerzy Seweryn — Za jeden twój uśmiech Joanno.
Jerzy Seweryn — Barbaro kłamiesz.
Tadeusz Żeleński (Boy) — Nasi okupanci i inne szkice publicystyczne.
Natalia Gąsiorowska — Polska na przełomie życia gospodarczego 1764—1830.
Bolesław Drobner — Mickiewicz jako socjalista.
Tadeusz Manteuffel — Średniowiecze.
Józef Putek — Mroki średniowiecza.
Bolesław Limanowski — Historia demokracji polskiej. T. 1—2.

Bronisław Kamiński — Obraz człowieka. Paryż 1947.

TREŚĆ ZESZYTU